

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى



الفن الروماني

الجزء العاشر
المجلد الثاني
التصوير

دراسة

د. ثروت عكاشة

الفنُّ الرَّوْمَانِيّ



تَارِيخُ الْفَنِّ:
الْعَيْنُ تَسْمَعُ
وَالْأَذُنُ تَرَى

الجزء العاشر
المجلد الثاني

الفنُّ الرومانيُّ

دراسة
د. ثروت عكاشة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تاريخ الفن : العيون تسمع والأذن ترى

الفن الروماني

د. شروت عكاشة

الجزء العاشر

المجلد الثاني

يضم هذا الجزء بمجلديه
٥٤٤ صورة منها ٧٢ ملونة

صورة الغلاف :

ستابيه . فتاة تقطف الزهور

●● الصور الملونة مهداة من
منظمة اليونسكو
لخفض تكلفة الكتاب ،
وطبعت بمطابع رينيرد بلندن

الإخراج الفني :

سعيد المسيري



إهداء

إلى الذكرى العطرة للصديق الراحل الدكتور مجدى وهبه
إنسانية متكاملة، وشفافية تفيض رقة، ووفاء غامر،
وعلم غزير، وتواضع كريم، وعطاء ذو سعة ...



الفصل الثامن

التصوير الرومانسي

الفصل الثامن

التصوير الرومانى

« فى حالة تأملنا للجمال نسمو على ذواتنا فتهدا سَوْرَة انفعالاتنا ونسعد بإدراك خير لا نسعى إلى امتلاكه ، فلا يعود المرء ينظر إلى ينبوع الماء نظرة الظامىء ولا يتطلع إلى امرأة جميلة تطلع الشهوانى الشبق . »

جورج سانتيانا

إطلالة عامة

على الرغم من كثرة ما قدّمت لنا الاكتشافات التى تمت فى الأعوام الأخيرة عن العالم الإغريقى فإنها لم تضع بين أيدينا حتى اليوم أية لوحة مصوّرة من تلك التى أنجزها كبار الفنانين اليونانيين والتى تحدّث عن روعتها الكُتّاب الأقدمون بتقدير وإعجاب قبل أن تسدل عليها سُتر النسيان . وهذه الحقيقة بالذات تُضفى أهمية فريدة على أعمال التصوير المنجزة فى روما ومدن كامبانيا خلال القرن الأول ق . م . لأن قيمتها الذاتية كأعمال فنية تحمل من الملامح ما يمكن أن نستشفّ منها أمجاد فن التصوير اليونانى الكلاسيكى الذى لم يحفظ لنا الزمن للأسف شيئاً من آثاره . ولم تقتصر هذه التصاوير على تزيين جدران المقابر مثلما كان الحال فى إقليم إتروريا وإنما شملت تصوير موضوعات وثيقة الصلة بالحياة اليومية لأهل كامبانيا ، كما تمثّلت على جدران القصور والدور فى الريف والحضر . وإذا كان ما بقى منها فى روما وأوستيا بالغ الندوة فإن بركان فيزوف الذى دفن تحت رماد حممه مدن بومبى وهرقلانيوم وستابيه أثناء فورانه المدمّر عام ٧٩ ميلادية قد أخفى تحت أنقاضها كنزاً زاخراً بالتصاوير القديمة يتيح لنا تتبّع تطور الدورة التى خطاها هذا الفن خلال ما يقرب من قرنين ، وإذا هو ينتهى بغتة فى تلك السنة الفاجعة . على أن دراسة فن هذه الحقبة أمر ضرورى لفهم ما تلاها من تطورات ، إذ كانت معالم الثقافة اليونانية قد أخذت فى الانزواء خلال هذه الحقبة ليبدأ نهج جديد شكّله أرباب الحرف فى لاتيوم وكامبانيا وأسفر عن ظهور السمات الرئيسية للتصوير الوثنى ، ثم التصوير المسيحى فيما بعد فى سراديب الموتى . ونحن إذ نستعرض فن التصوير فى بومبى لا يجوز أن نفصله عن إطار خلفيته المحلية وهى فن التصوير السابق على العصر الرومانى بجنوب إيطاليا ، أو أن نستبعد التطورات التى لحقت بفن التصوير فى روما وقتذاك لأنها مرّت بنفس التطور الذى مرّت به فنون كامبانيا .

وعندما انزاح الستار لأول مرة عن فن بومبى أجمّع ذلك حماساً شديداً ، غير أن الاهتمام بتفسير الأساطير المصوّرة شغل الباحثين فترة طويلة عن موضوع دراستهم الجوهري وهو القيمة الفنية للتصاوير

ذاتها ، إذ طغت الاهتمامات الأركيولوجية على التقدير الفني . ولا يغيب عن الذهن أن معظم هذه اللوحات التصويرية والزخرفية كانت في الأصل مصوّرة على الجدران وأن كل مجموعة منها كانت تشكّل زخرفة متكاملة لإحدى القاعات ، غير أن انتزاع هذه اللوحات من مكانها وعرضها متفرقة بالمتاحف قد أفقدها وحدة التكوين التي كانت تجمعها وقصم عرى الترابط بين هذه الصور بعضها بعضاً ، فانعدم الاتساق الذي انطوى عليه التوزيع الأصلي الشامل للخطوط والألوان على الجدران الأربعة للقاعة ، وبدت وكأنها مجزوءات منعزلة لا تشدّ الانتباه إلى القيمة الفنية الحقة للوحات مجتمعة حتى وقت جد قريب حين حظيت بوضعها اللائق بين فروع الفن القديم . ونحن لا نعرف عن تصاوير عمالقة فن التصوير الإغريقي أمثال بوليغنولوس وزوكسيس وباراسيوس وأهلليس سوى تلك الأوصاف النابضة بالحياة التي سجّلها الكتاب القدامي ، وهو ما حدث أيضاً مع معظم الفنانين اليونانيين الكبار اللاحقين ، فليس بين أيدينا من آثارهم إلا أسماءهم المصحوبة بالتقدير مع نذر قليل من معلومات وصلتنا بأخرة عن أسلوبهم في الرسم وعن موضوعات تصاويرهم مما لا يتيح لنا الإقدام على محاولة لتقييم فهم من الناحيتين الجمالية والتقنية ، وسيبقى مرجعنا الوحيد في ذلك هو بوليبيوس الذي لا يمكن إنكار جهوده المضنية في جمع المعلومات عن الفن القديم ضمن كتابه «التاريخ الطبيعي»^(١) وإن جاء نصيب الفنانين من موسوعته بالغ الضالة ، فهو في حديثه عن فنان يدعى فابوس بيكتور مثلاً يكتفى بقوله إنه كان أول من حمل هذا الاسم في أسرته وقام بتزيين معبد سالوس بروما . وعندما ذكر فناناً آخر من أصل فارسي يدعى توربيليوس أشار إلى أنه كان يرسم بيده اليسرى فحسب ، واقتصر في تعليقه على فنان آخر اسمه لايوب بأن رسومه الشبيهة برسوم الأطفال كانت لوحات تروحية . على أننا لحسن الحظ قد ظفرنا بمعلومات أوفر عن مصوري عهد أوغسطس وبواكير العصر الإمبراطوري من بينها أن الفنان آريليوس كان يستعين بمحظياته نماذج لتصوير وجوه الربات مُصفاً عليهن ملامح عشيقاته . وكذلك فعل من بعده المصور الذي رسم الإله ديونيسوس في «قيلا الطقوس السرية» ، فضلاً عن مصور آخر هو لوديبوس الذي يتفق كل من قتروقيوس وبليتيوس في الرأي حول تألق فنه وتميزه في عهد أوغسطس ، وفي أنه كان أول من ضمّن تصاويره الزخرفية مناظر مستوحاة من الطبيعة تجمع بين طرقات المدينة ومبانيها وبين حقول الريف وبساتينه . أما الحالة الوحيدة التي نستطيع أن نعزو فيها عملاً كبيراً إلى فنان بعينه في ثقة وطمأنينة فهي حالة المصور فابوللوس الذي ازدهر إنتاجه في عهد نيرون ، إذ نتعرف على زخارفه «بالبيت الذهبي» من خلال رسوم وصور مستنسخة لها بالألوان المائية ، وجميعها جديدة بأن تجعل من هذا الفنان الفذ رائداً طليعياً لأساطين الفن الإيطاليين الذين قاموا فيما بعد بزخرفة جدران وسقوف القصور والكنائس . ويروى عن فابوللوس أنه ارتدى عباءة التوجا وانكبّ على زخرفة جدران البيت الذهبي وسقفه غافلاً عن العالم من حوله حتى أضحي القصر الإمبراطوري على حد ما شاع وقتذاك «السجن الذي اختاره بنفسه لنفسه» لكانه كان النموذج الذي احتذاه سلفه ميكلائنجلو بعد خمسة عشر قرناً حين اضطرّ على ظهره مختاراً لمدة أربعة أعوام لرسم لوحات سقف مصلى سيستينا .

ومن هذا كله يتضح لنا أن ثمة فارقاً كبيراً بين ما نعلمه عن التصوير اليوناني وما نعلمه عن التصوير الروماني ، فكل ما نعرفه عن التصوير اليوناني سلسلة من الأسماء أشبه بقائمة شرفية إلى جانب معلومات جدّ ضئيلة عن سيرهم الذاتية قد لا تتعدّى بعض الطرائف في معظم الأحيان وثبتاً بأهم إنجازاتهم ، فلم

تقع أبصارنا على صورة واحدة أو طالعنا تقرظاً فنيا مسهباً ولائماً إلى علمنا بحث نقدي جاد يفسر سر ما تمتعوا به من شهرة واسعة بينما يصدق العكس على التصوير الروماني . فعلى الرغم من أنه لم يصلنا من أساء فنانيه إلا القليل ، كما أن أحداً منهم لم يكتسب شهرة واسعة ، بل ولا يمكن الجزم بنسبة أى عمل من الأعمال الكبرى إلى أى واحد منهم ، فقد وصلتنا أعداد كبيرة من الصور الرومانية معظمها من مدن كامبانيا الثلاث بومبي وهرقلانيوم وستابيه . ولا ننكر أن بعض توقيعات لفنانين يونانيين قد وجدت بروما وكامبانيا غير أنها لفنانين من «العصر الأتيكي المحدث» استوحوا تصاويرهم من مناظر وأفكار أصحاب الأسلوب اليوناني في أواخر أيامه . ومن بين سائر تصاوير كامبانيا الجدارية لا يوجد إلا تصوير واحد يحمل توقيعاً باسم لاتيني فوق لوحة تروى قصة بيراموس وثيزي ، كما أن تصاوير الأشخاص بدار لوريوس تيبورتينيس تحمل توقيعاً لاتينياً على النحو التالي «صوّرها لوسيوس» دون أن نعلم عن هذا الفنان شيئاً أكثر من ذلك . كذلك الحال بالنسبة للوحات القسيفساء الكبيرة بمدينة بومبي وبالمنازل الريفية ، إذ خلت جميعها من أى توقيع باستثناء لوحة واحدة تحمل اسم الفنان فيلكس . ومن ثم كان لا مفر من التسليم بأن الناقد الفني المعاصر الذى يمحصر جهوده فى الوقوف على شخصية كل فنان على حدة يواجه عبثاً شاقاً إذ لا تهيء له المعلومات المتوفرة بين يديه متابعة حياة الفنان أو معرفة أوجه نشاط مصوّرى المدن الكامبانية الثلاث ، كما أن العدد الهائل من التصاوير الجدارية التى ينبغى عليه دراستها يجعل من المتعذر على مثل هذا الناقد الوصول إلى نتائج محددة ، فضلاً عن اتساع مدى اختلاف التأثيرات والأساليب وتنوع الأذواق الفنية التى أسفرت عنها التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية والبيئية فى كامبانيا .

وما من شك فى أن هذا الحشد من التصاوير التى خلفها أولئك المصورون المجهولون يلقى بمشاكل لا حصر لها على كاهل مؤرخى الفن ونقادهم ، فعليهم التفرقة بين العمل الفني المبتنى عن إلهام شاعرى صادق وبين العمل الفني الذى لا يعدو أن يكون أداة تعبير شعبية عن عصر معين فحسب ، وعليهم أيضاً التفرقة بين ابتكارات الفنان الأصيل وبين إنتاج أرباب الحرف الكمي المتكرر ، وكذلك بين التعبير الذاتى والتلقائى للمصور الكامباني وبين الانعكاسات السلبية الباهتة لتراث النزعة الكلاسيكية المحدثه . ولا ريب أن فرز منجزات كبار الفنانين الكامبانيين وتصنيفها اعتماداً على الدراسة المتعمقة لمجموعاتهم المصورة ولأسلوب رسمهم ولطريقة تلويحهم قد قطعت شوطاً بعيداً ، ومع ذلك بقى هذا التراث الفني الضخم وقتاً لا يستهان به دون أن يحظى بالتقريظ الجدير به أو بالتقد الفنى اللائق به . ولا سبيل إلى إنكار أن التصاوير الرومانية والكامبانية ، وبخاصة ما كان منها فى عهد أوغسطس أو ما كان منها مستوحى من الأسلوب اليوناني ، هى من إنجاز فنانين يونانيين يتمون لآخر مراحل الأتيكية المحدثه ، بل لقد كانت النقوش المكتوبة باليونانية إلى جوار الشخص المرسومة دليلاً على أن المصورين المجهولين الذين قاموا برسمها يونانيون لا رومانيون أو كامبانيون موالون للفن اليوناني . فلقد استقر عدد من المصورين اليونانيين فى كل من لاتيوم وكامبانيا وعملوا لدى بعض الموسرين وأصحاب المكنانة المرموقة لزخرفة دورهم ، ولكن لم يلبث الناس أن انصرفوا شيئاً فشيئاً عن هؤلاء الفنانين الأجانب .

وانتقل الاهتمام فى عهد كل من كلاوديوس وفلافيوس إلى الفنانين الإيطاليين . وعلى الرغم من أن أسلوبهم كان يحدو حلوه المدرسة المتأغرقة أو الموجة المحدثه من الفن الكلاسيكى إلا أنه انفرد بالطلاوة

والجاذبية التي ينطوى عليها كل جديد في مجال الفن - ويوسع الإبداع مدى تطور الذوق الفني خلال هذا العصر إذا تطلعنا إلى المجموعات المتعددة لصور الإلياذة وملاحم العصر التالي لعصر هوميروس المكتشفة في يومى ، إذ تزخر «دار البوابة الخفية» بزخارف من مشاهد الإلياذة في سلسلة متعاقبة من الصور الجدارية يكشف تكوينها وأسلوبها عن مدى تأثرها بفن عهد أوغسطس في أوج ازدهاره ، كما تحمل كل منها نقوشاً توضيحية باللغة اليونانية . وتضم دار لوريس تيبور تينوس مجموعة مماثلة وإن سُجلت نقوشها التوضيحية باللاتينية . كذلك تتألق تصاوير حصار طرواده وسقوطها بدار كوينتوس بوبا ريوس أحد الأدباء المرموقين في عهد نيرون غير أنها مستوحاة في أغلبها من الرواية الرومانية لتلك القصة وبوجه خاص من إنبادة ثرجيل .

وهناك سمتان بارزان تشترك فيهما سائر التصوير الكامبانية سواء رسمها فنانون أم حرفيون : الأولى محاولة ترسم الكلاسيكيين ، والثانية المحاكاة الحرفية للأغاط المتأثرة والإنجازات الكلاسيكية المحدثه ، وإن بدت من خلال ذلك كله إرهاصات الخروج على تقاليد الماضي ودلائل معالجة الخطوط والألوان بأسلوب أشد جرأة ، فصوّروا الأساطير القديمة وشخصها مترعة بالواقعية الإنسانية ، كما صوّروا مناظر الطبيعة وتفاصيل الحياة اليومية من واقع مشاهداتهم الشخصية دون مراعاة لقواعد الفن الأكاديمي . وعلى حين استأثرت المباني العامة وقصور المدن والريف التي يملكها محدثو الثراء المتشدقون برفعة أذواقهم محاكاة لأذواق من يفوقهم سلالة ومحتداً بأسلوب التصوير المنمى الجانح نحو الكلاسيكية ، كانت تصاوير منازل الطبقة الوسطى وطبقة العامة كامبانية روحاً وأسلوباً . ومع اتسام بعضها بشكل الرسوم العجلة إلا أنها تنبض مع ذلك بالحياة والتلقائية وجاذبية ألوانها . وبغض النظر عن الفروق الاجتماعية والثقافية كانت جميع الصور الجدارية بهوميى منذ القرن الأول ق . م . إلى عام ٧٩ ميلادية [أى منذ نشأة الطراز الأول حتى الطراز الرابع] تكشف عن التأثير المتزايد لطبقة الحرفيين والمصورين المحليين في مجالات الزخرفة وتصوير الشخص والمناظر الطبيعية بعد أن تمكّنوا ناصية التعبير بلغة ذاتية متميزة . وكانت كامبانيا قد احتاحتها زلزال مدمر قبل انفجار بركان فيزوف بستة عشر عاماً استدعى إجراء إصلاحات وترميمات واسعة النطاق في مبانيها قام الحرفيون فيها بدور أكبر وأهم مما قام به الفنانون . وما من شك في أن النكبة الأولى قد أتاحَت الفرصة للفنان الكامباني كي ينسلخ عن الفن الكلاسيكي ، كما دفعت فن بهوميى دفعا نحو التطور ونحو اتخاذ طابع كامباني وروماني أشد وضوحاً . وما تزال معرفتنا بشخصيات هؤلاء الفنانين وتقنياتهم محدودة بالرغم من الدراسات المستفيضة التي أجريت حديثاً . ومع أن كلا من قتروقيوس وپلينيوس قد أورد بعض المعلومات عن نهجهم في طلاء الجدران بطبقات متعاقبة من الجص ، وكذلك عن الأصباغ التي استخدموها إلا أننا مازلنا بعيدين عن معرفة أسرار هذه التقنية الفنية التي حققت ما يشبه الإعجاز حين حفظت هذه التصوير بحالة جيدة متحدية أحقاب الزمن لمدة تزيد عن تسعة عشر قرناً ، فما إن استبعدت عنها طبقات الجص والأحجار البركانية والرماد حتى استعادت ألوانها بريقها الأول وإن عدت عليها بعد ذلك عوامل الزمن من تقلب الأجواء وقسوة الجفاف وتسرب الرطوبة ، وشيئاً فشيئاً شوّحت الشمس والصقيع والرطوبة الصور التي تركت بلا وقاية كافية . ومن المسائل التي يدور بشأنها الآن جدل حامى الوطيس ما إذا كان الفنانون يمزجون تقنيات التصوير الثلاث : الفريسك والطلاء بالبرنيقي والطلاء بالتميرا في عمل واحد أم أنهم كانوا يقصرون كل تقنية على عمل بذاته . فمن المسلم به أن تصاوير بهوميى هي من نوع تصوير

الفريسك وهو الاسم الشائع للدلالة على التصوير الجدارية ، غير أن هناك من يعترضون على هذه التسمية لأن مصوّر الفريسك بحاجة إلى طبقة من الجص الرطب كي يرسم فوقها ، على حين يتعذر تثبيت الألوان الزرقاء السماوية والخضراء وغيرها من الألوان التي أوردها بلينيوس فوق جدار رطب .

جذور التصوير الروماني في جنوب إيطاليا

كان فن التصوير السابق على التصوير الروماني في كامبانيا واليونان العظمى فناً جنائزياً في المقام الأول شأنه شأن التصوير الإتروسكي ، إذ كان مثله فناً معنياً بزخرفة جدران المقابر التي يراعى في تصميمها أن تنفسح جدرانها لتصوير إنجازات المتوفى وتسجيل ألقابه . وكان الأسلوب التقني المتبع في كليهما واحداً ، وهو تغشية بلاطات الحجر المسامي أو الرمل التي تتألف منها جدران المقبرة بطبقة رقيقة من الجص مع استخدام الألوان التقليدية - الأحمر والأسمر المشوب بالحمرة والترابي المحروق - لتلوين الأجزاء العارية من أجسام الرجال ، واحتجاز اللون الأبيض لوجوه النساء ، وإضفاء الألوان الزاهية الصارخة على الثياب والأردية . ولا ريب في أن التأثير الإتروسكي على تصاوير المقابر بجنوب إيطاليا كان جارفاً وبخاصة في مقابر كامبانيا إلى أن تحققت لأبناء سامنيا السيادة على الإقليم كله . كما اتسمت هذه التصوير بوفائها لتقاليد الفن اليوناني وتمسكها بها وإن كشفت عن تطلع فنانيتها إلى تشكيل لغة فنية أصيلة خاصة بهم . ونحن إذا استعرضنا الأعمال الفنية في تلك المنطقة خلال القرن الخامس ق . م . بلفتنا أن أسلوب الشخص الموحدة ما يزال يترسم خطى التقاليد اليونانية على حين يتجه الشكل العام نحو الاستقلال التدريجي عن الفن الإتروسكي . وشيئاً فشيئاً لم تعد تصاوير مقابر الرجال تمثل إلا انتصاراتهم الحربية وغنائمهم المادية ، وحصر الفنانون اهتمامهم في إظهار بريق تروس المحاربين السامنيين واللوكانيين والأبوليين في ساحات القتال ، وصوّروا الطقوس الجنائزية وكأنها ملاحم بطولية ، وعنوا بحشد مقابر النساء بتصوير ما يجري داخل الجناح السكني للحريم على حين عافوا مناظر العالم السفلي الدامسة وغشوا معظم مشاهد الوداع بسكينة الفلاسفة . وعلى الرغم من قلة ما عُثر عليه في هذا المجال وانحصار هذه الحقبة ما بين نهاية الخامس حتى القرن الثالث ق . م . فإن التصوير الجنائزي السابق للروماني بإيطاليا يمثل مرحلة من أبرز المراحل ذات الدلالة بالنسبة لتاريخ الفن بإيطاليا وبالنسبة للتقييم الصحيح للتصوير الجداري الرائع الذي ازدهر فيما بعد بكامبانيا . ومن بين حفائر مدينة روفو في قلب إقليم أبوليا المتأغرق اكتشفت في عام ١٨٣٣ لوحة فريسك من أروع نماذج التصوير الجنائزي للأجناس المتأبطلة Italiote ، ويرجع تاريخها إلى النصف الثاني من القرن الخامس ق . م . على وجه التقريب مما يجعلها وثيقة الصلة بالتصوير الجنائزي اليوناني بعيدة كل البعد عن التصوير الإتروسكي . وينقسم إفريز مقبرة روفو الذي يبلغ طوله أكثر من ستة أمتار إلى ست لوحات ممتدة حول جدران المقبرة ينتظمها موكب للنساء يتحركن من اليسار إلى اليمين وقد أمسك بعضهن بأيدي البعض وبدت وجوههن المجانية متعاقبة في تنسيق بارع وكأنهن بوضعاتهن وإيماءاتهن أفراد جوقة الكوروس المسرحي يؤدين طقوس الرثاء حول جثة المتوفى أثناء عرضها قبل دفنها ، وهي الطقوس التي شاع

تصويرها فوق أقدم الأواني الجنازية في اليونان العتيقة . وتضم اللوحات المصورة ستة وثلاثين امرأة في موكب متصل لا ينقطع إلا في مواضع ثلاثة تظهر في أولها امرأة تلتفت إلى اليسار وكأنها «الكوريفيوس» رائد فريق الرقص اليوناني ، ويظهر في ثانيها شابان ارتديا القميص واحتذا الحُفَّ ، ويظهر في ثالثها عازف القيثارة وسيدة ترتدي معطفاً . وتبين في اللوحة التي تضم ست نساء من هذه الجوقة من الراقصات تشابه انسداد الطرحة على رؤوسهن وتشابك أيديهن واندفاع أجسامهن إلى الأمام وتداخل ثيابهن في بعضها البعض بما يوحي بإيقاع رقصاتهن المتأرجحة حول المقبرة دون انقطاع . وتلفتنا الألوان الزاهية لأردية الخيتون الطويلة المتدلّية صوب الأرض تتخللها شرائط عريضة أفقية ورأسية تتكرر من جديد في الأطراف السفلى لأغطية الرأس الملونة بألوان صارخة حمراء وسوداء وصفراء وخضراء . وتجلّت غلظة الوضعة المجانية في رسم الذقون والأنوف المدببة وجهود نظرات النساء وسكون الأقراط الكبيرة المستديرة المتعارضة مع تموجات الثياب والتي يبدو أن الفنان حاول من خلالها الإيحاء في ذات الوقت بعنف حركة الرقصة الوقورة التي تؤدّيها نساء الموكب (لوحة ٣٢٩) .

وتُشيع التصاوير الجنازية بمقابر پايستوم جوا شديد الاختلاف عن جو مقبرة روڤو من الناحيتين البيئية والفنية ، إذ تقع پايستوم في قلب لوكانيا التي وإن دانت في النهاية لحكم اليونانيين إلا أنها لم تتخل قط عن تقاليد العسكارية وأعرافها الجنازية . وكان اللوكانيون يودعون مع المتوفي في مقبرته أسلحته وأدواته الأثيرة ليستفح بها في عالمه السفلى ، كما يضعون معه صورته ويسجلون مآثره وضروب التكريم التي حظى بها في جنازته . واتخذت المشاهد المصورة الطابع العسكري التي يتجلى فيها جنود المشاة والفرسان ، فالتاريخ لا ينسى أن اللوكانيين بقيادة الإسكندر الإبيروسي قد قاوموا غزو اليونانيين المستعمرين الوافدين من تارنتوم ببسالة نادرة ، ولم يقتصر نجاحهم على غزو يوزيدانيا [پايستوم] فحسب وإنما وفقوا أيضاً إلى إضفاء

لوحة ٣٢٨ : رقصة جنازية من مقبرة روڤو . بإذن من متحف نابلي القومي .



مسحتهم الإيطالية على هذه المدينة التي اشتهرت بروعة معابدها . وقد عثر في مقبرة «المحارب» على شُكَّة القتال التي يرتديها المحاربون وكانت ذات طابع إيطالي صميم وإن لحقتها بعض التأثيرات الجنائزية اليونانية . وترجع هذه المقبرة في أغلب الظن إلى النصف الثاني من القرن الرابع ق . م . حين كانت لوكانيا في أوج بأسها العسكرى تشن غاراتها على المدن الساحلية اليونانية . وقد أعدت موضوعات لوحة الفريسك بحيث تكاد تغطي مساحة سطح الجدار بأكمله تتوسطه صور الأشخاص النابضة بالقوة والحياة واقفة كانت أم ممتطية صهوات الجياد أمام خلفية محايدة ، بينما يعلو الأشخاص شريط مزخرف بأشكال المياندرا الإغريقية المتعرجة ، ويدنوها شريط من الأمواج الحلزونية التقليدية . واحتشد جانبا المقبرة بتصاوير المشاة والفرسان اللوكانيين سائرين في موكب استعراضي أمام جثمان لعله لضابط متوف أو لقائد عائد من الحرب منتصراً (لوحة ٣٣٠) . ويقبض الفرسان بقوة على زمام الجياد الأبية التي كانت عماد الجيش اللوكاني بينما يتخذ جنود المشاة الذين يتقدمون موكب الفرسان مظهراً أخذاً في طابورهم. العسكرى يتصدّروهم حامل العلم وقد أمسك برمح في إحدى يديه على حين أمسك بيده الأخرى عصا استقرت على كتفه تتدلى من طرفها راية مستطيلة محتشدة بمربعات زاهية اللون ومحللة بشرط ذهبي . وتكشف الثياب عن شتى أوصاف محاربى الجاليات اليونانية المتأبطلة التي أورد ذكرها المؤرخ ليقي في روايته البديعة عن حروب أهل سامنيا . ومع أن الخوذة التي يعتمر بها حامل العلم كانت من النمط اليوناني تغطي الوجنتين والفتحة إلا أنها كانت مزينة على غرار الخوذات الجلدية التي يعتمر بها البرابرة بريشتين بارزتين مثل قرن الثور . ويعتمر المحارب الآخر بخوذة ذهبية تعلوها ريش على شكل عُرف الديك ، ويكسو صدره درع زخرت أطرافه بالزخارف ، وتقبض يده اليمنى على ترس نُقشت عليه رسوم بارزة .

وبالمتحف القومى بنابلى صورة لفتاة تتقدم بوعاء خمر القربان في اتجاه المحاربين (لوحة ٣٣١) ، ترتدى خيتوناً طويلاً دون أكمام بُنى اللون تشوبه حمرة داكنة بُنت عند الكتفين بمشبك ، ويلتف حوله عند الخاصرة حزام أصفر ، وتحمل بيدها اليمنى وعاءً كبيراً للشرب «سكيفوس» ويدها اليسرى آنية «أوينوكويه» ، وكلاهما يمثلان آخر صيحة في منجزات الخزف المتأبطلة .

وتبدو مائدة القربان الجنائزية المرسومة على جدار المقبرة يونانية النمط (لوحة ٣٣٢) تحفل بإبريقين بيضيين لونهما برتقالي ضارب إلى الصفرة ، تتوسطهما آنية «أوينوكويه» ذات لون أزرق رمادى ويقع فضية لامعة ، ويصطف فوق الرف السفلى رمانة وبیضتان .

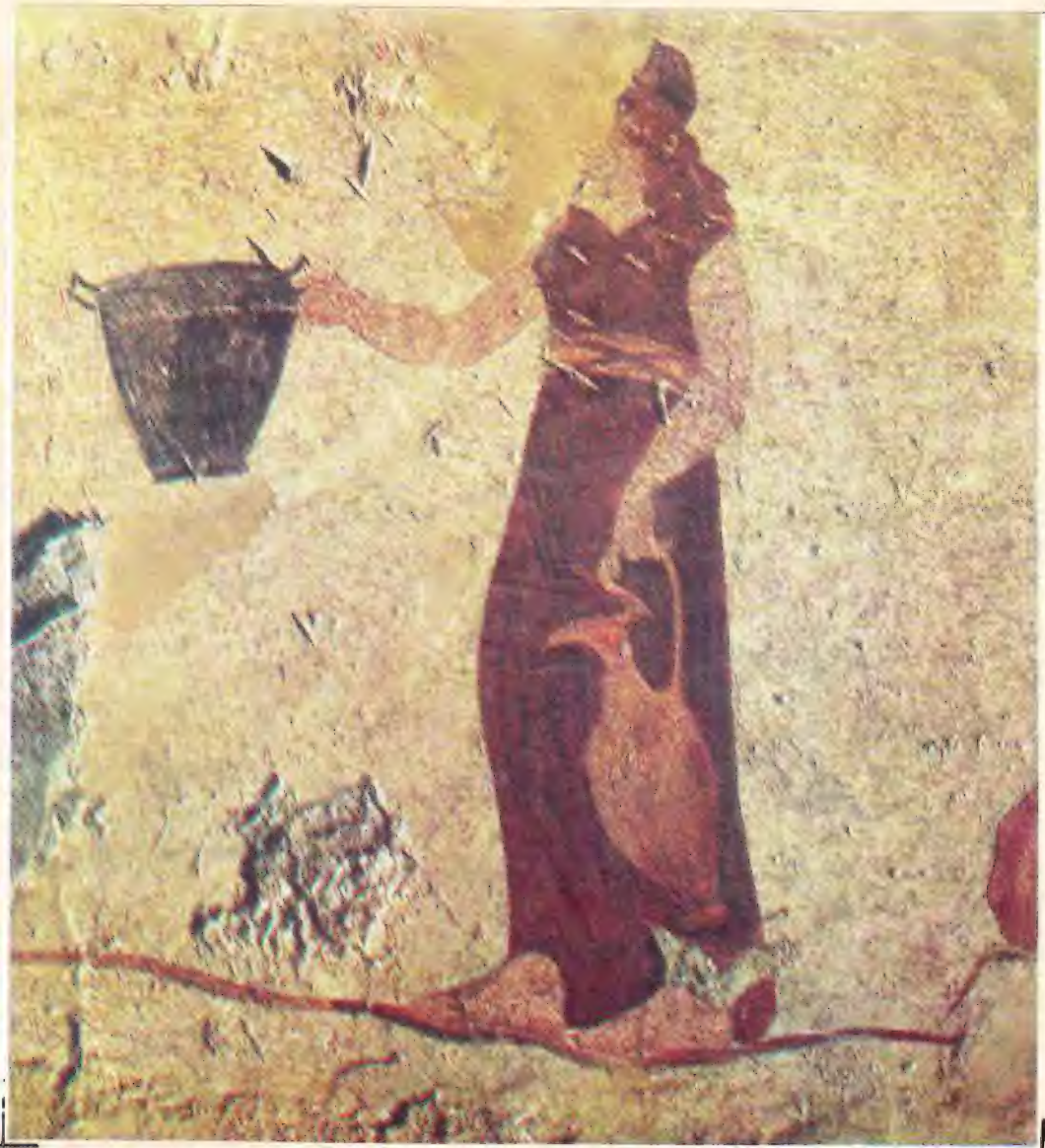
وحوت بعض المقابر المكتشفة حديثاً في پايستوم تصاوير عتيقة الطابع تتناول موضوعاتها المباريات الجنائزية وصور المصارعين ومبارزات السلاح قد تثير في النفس الجزع والفرع معاً بما تكشف عنه من جراح طعنات الرماح والسيوف . ومع أن القيمة الفنية للزخارف المرسومة في هذه المقابر ضئيلة إلى حد ما إلا أنها تكشف عن التقاء ذوق القبائل الإيطالية المبكرة مع ذوق الإيتروسكيين في تحية المتوفى من خلال مناظر وحشية ترهص بمبارزات المجالدين التي شاعت بروما فيما بعد .

وثمة موضوعات مماثلة جرى الكشف عنها في مقابر أهالى إقليم سامنيا بكامپانيا وكايوا فيترى وكوماى ، غير أنها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية ذات القيمة باستثناء تصويرية بإحدى مقابر كوماى



لوحة ٣٢٩ : محاربون لوكانيون من مقبرة في بايستوم . باذن من متحف نابلي القومى .

لوحة ٣٣٠ : امرأة تحمل قربانا من مقبرة في پايستوم . باذن من متحف نابل القومى



لوحة ١٣١ : مائدة زاهرة بالقربان للميت
من مقبرة في بايستوم .
يأذن من متحف نابلي القومي .



يوحي مستواها الرفيع بما كان يمكن أن يؤدي إليه التطور الفني في منجزات القبائل الأوسكانية بكامبانيا لو
واتتهم ظروف أكثر ملاءمة . فنشهد صورة لربة أسرة ذات جسد ممتلئ مرسوم بواقعية شديدة وقد زينت
عنقها بعقود ذهبية وتحلت بأقراط وأساور على هيئة الأفعى ، وجلست على مقعد متين البنيان بوجهها المكتنز
وعنقها الغليظ وعينها الواسعتين كعيني بقرة . وتكشف نظرتها عن إحساسها بالمهمة التي تؤديها أمام الفنان
الذي يصورها وقد أمسكت بيدها اليمنى مرآة مذهبة ، وزخرف رداؤها الأبيض بالشرائط والتعاريج وشُدَّ
عند الخاصرة بحزام عريض ، وتدلَّى على كتفها وشاح أحمر ذو حافة سوداء مضموم عند القبة بمشبك
ذهبي ، واعتمرت فوق شعرها الأسود الأملس بقلنسوة مخروطية حمراء مزدانة بشريط داكن أبيض الحافة .
ويدل مظهرها على أنها غط لسيدات الطبقة الموسرة التي يتجلى ترف ثيابها الباذخة في زخارفها المسرفة وألوانها
الصارخة لكانها تحتال أمام مرآتها بثوب زفافها الجديد . ويذهب أميديو مايوري إلى أنها قد أزيّنت على هذا
تأهباً لطقوس عرسها في مملكة الموتى بعد أن لقنت أسرار الطقوس الديونيسية التي شاعت في كوماي مثلما
شاعت في بومبي وسائر مدن كامبانيا . وتقف أمام ربة الأسرة فتاة نحيلة ترتدى ثوباً طويلاً مطرزاً واتشاحت
بشال وأمسكت بسلة القربان بيد وقينية عطر باليد الأخرى ، وتبرز من السلة ثمار الرمان الرامزة للموت
وميلاد الحياة الأخرى (لوحة ٣٣٣) .

ملامح التصوير الروماني

ذكر بلينيوس الأكبر أن أهم ملامح التصوير الروماني تتجلى في منجزات التصوير على الخشب .
والمعروف أن بلينيوس قد قضى نحبه عام ٧٩ م . في أعقاب ثورة بركان فيزوف ، كما أشار أيضاً إلى تقلص
تقنة التصوير على الخشب في عصره عما كانت عليه من قبل حتى كادت تندثر . ولم تلبث أن ظهرت موجات



لوحة ٣٣٢ : الزينة الجنائزية . من مقبرة في كوماي .

متلاحقة من التصاوير الجدارية التي كانت من أهم وسائل زخرفة الدور ومن أبرز علامات الترف التي يزهو بها القوم ، وجاءت هذه الأعمال كما قدمت نسخاً محاكية لبعض المنجزات اليونانية . ولن يشق علينا إدراك مدى البراعة التي انطوت عليها بعض تلك المستنسخات إذا ما عقدنا المقارنة بين عمليتين يتناولان نفس الموضوع ، مثال ذلك لوحة البطل ثيسبيوس التي عُثِرَ عليها في هرقلانيوم (لوحة ٣٣٤) ولوحة أخرى تعالج نفس الموضوع عُثِرَ عليها في بومبي وإن كانت أصغر حجماً (لوحة ٣٣٥) . واللوحة الأولى نسخة منقولة بأمانة عن لوحة يونانية تطابق ملامح الوجه فيها أحد تماثيل الفنان ليزيپوس . وتعبّر هذه اللوحة عن موضوع الصورة بدقة متناهية إذ تغمر الدهشة وجه البطل بعد أن صرع المينوتور فجحظت عيناه المتوهجتان زهواً بينما هو يتحرك في خطوات مهيبية على مقربة من جثة الوحش الصريع ، مستغرقاً فيما حققه من بطولة فائقة غير مبال بالصيبة المهلّلين حوله لتحريره إياهم من بطش المينوتور الرهيب . ونرى في أعلى الصورة إلى اليسار الطرف الأدنى من شخص جالس على صخرة لعله إحدى الحوريات . وتوحي وقفة ثيسبيوس المترنة الراسخة وفتوته البادية بجلال أعمال النحت العظمى التي لا شك قد اتخذها المصور نموذجاً هادياً . وقد



لوحة ٣٣٣ : هرقلانيوم : ثيسوس محرّر أطفال أثينا . بإذن من متحف نابلي القومي .



لوحة ٣٣٤ : ثيسوس محرر أطفال أثينا . بومبي

أسهم اللون الأحمر الصارخ الذى لَوَّن به جسد البطل المغطى بلمسات من الظل هنا وهناك للكشف عن تفاصيل العضلات فى الإيجاء بانطباع شبيه بانطباعات النحت لدى المشاهد ، فضلاً عن أن تلوين الرأس بلمسات راجفة من الفرشاة مع ومضات مفاجئة من الضوء قد أضفى عليها شموخ التماثيل المنحوتة من البرونز . على حين تتميز اللوحة الثانية بواقعية خالية تماماً من أية نغمة شاعرية ، وينطوى تصويرها على أخطاء تتجلى بوضوح فى مشهد الصبية الواقفين إلى جوار البطل المحرر ثيسوس . وبينما يبدو شخص البطل شائه التكوين معيب البنية ، ينمّ مشهد الشيخ والصبايا إلى اليمين عن نصيب لا بأس به من صدق الأداء . وظهرت فى اللوحة بصمات المصور الناسخ الذى صوّر بوابة المتاهة وكأنها بوابة من بوابات المدينة قائمة على سورها الخارجى ، كما ألقى بجثة الوحش الصريع بجوار البوابة دون أن يُسبغ عليها أى تعبير يشى بوحشية المينوطور المفترس ، بل لقد بدت ذراعه وكأنها ذراع بشرية ! .

وغنى عن البيان أن مصور لوحة هرقلانيوم كان مصوراً ذا مكانة مرموقة احتذاه مصور لوحة بومبي الذى لم يجد حرجاً فى اقتباس التكوين الفنى بأكمله دون ميزاته ، إذ اختفت كافة المعالم الأسطورية من لوحة فنان بومبي الذى استبدل بها مظاهر الحياة اليومية المألوفة ، الأمر الذى يكشف عن أنه ينتمى إلى مرحلة حضارية تالية ومختلفة عن المرحلة التى ينتمى إليها الفنان الأول . فعلى حين تُردّ اللوحة التى وُجدت بيازيليكا مدينة هرقلانيوم إلى مرحلة امتزج فيها الفن المتأغرق بالفن الرومانى تُعزى اللوحة التى عثر عليها

بقاعة الاستقبال في أحد منازل بومبي إلى مرحلة رومانية كامپانية تنزع نحو تسجيل واقعية الحياة اليومية . وهكذا نلمس في هاتين اللوحتين الجداريتين ما يكشف عن الفارق بين كل من تصوير الحقبة الرومانية التي لا تزال متأثرة بالتراث المتأغرق وبين التصوير الروماني البحث ، وإن كان إخضاع المنجزات الفنية لمثل هذه التصنيفات المطلقة أمراً بالغ الدقة والصعوبة

وفي روما - كما هو الحال في بومبي - كان ثمة فن متأغرق خالص واصل المصورون اليونانيون تقديمه إلى جوار الفن الروماني المنبثق من «فن وسط إيطاليا» ، وشيثاً فشيثاً أخذ الفنانون في التحرر من ذلك المنحى المتأغرق المباشر . ومضى التصوير الروماني يستعين بنفس الموضوعات السابقة مكرراً ما في جعبته من أفكار قديمة متوارثة حتى آخر القرن الثاني الميلادي حين انبعثت الدعوة إلى ابتكار موضوعات جديدة وابتداع فن تصويري مستحدث .

وقد استطاعت فنون التصوير المتأغربة بما تميزت به من استغلال تقنية الجلاء والعمته النفاذ إلى «فن وسط إيطاليا» ابتداء من إقليم أبوليا حتى إتروريا ، وكان إقليم أبوليا يسبق غيره في هذا المضمار لتوسطه بين اليونان وإتروريا . ومع مرور الزمن كان التحول إلى الفن الروماني الحقيقي ، فأخذت المنجزات الفنية تنحوي في خطى أكيدة نحو الاستقلال وتكتسب مزيداً من القدرة على التعبير عن جوهر الروح الرومانية تاريخياً واجتماعياً . ومنذ مستهل القرن الثاني ق . م . بدأت بعض الخصائص المتأغربة في الانقراض مثل التوقيعات المنقوشة على المنجزات الفنية ، كما غدا أسلوب اللوحات المصورة قريب الشبه من أسلوب تصاوير مقابر پايستوم الكامپانية . وإذا كان تمثيل الشخص في حجم أكبر من غيرها سمة رومانية أصيلة فقد شاعت هذه الظاهرة في سائر فنون الحياة اليومية الرومانية وظلت قائمة حتى العصر الامبراطوري . كما بقيت الفنون المتأغربة تقدم منجزات تنافس المنجزات الإيطالية البحتة وإن جنحت إلى الأساليب التجارية تحت إغراء عوامل الكسب المادي . ولم يلبث أن ظهر أثرها على جدران البيوت خلال القرن الأول ق . م . في روما نفسها فيما حفظته لنا الأيام من المناظر التي تروى مغامرات ملحمة الأوديسيا بإحدى الدور المشيدة فوق تل إسكولينيوس . وما من شك أيضاً في أن روعة هذه المنجزات بكل ما تحمل من مناظر طبيعية باهرة وأجواء غريبة أسرة مردّها إلى عبقرية الفنان الروماني الخلاقة . وقد أطلق قُتروفيوس على مبدعي هذه الأعمال حين ذكرهم وهويؤرخ للفترة ما بين عامي ٣٠ ، ٢٥ ق . م . اسم «القدامى» وذهب إلى أن هذه التصاویر تمثل حلقة من حلقات التطور التاريخي لفنون التصوير الجداري . ويكاد يجمع مؤرخو الفن على أن تصاویر تل إسكولينيوس منقولة عن أصول سبق ظهورها في الإسكندرية سنة ١٥٠ ق . م . على وجه التقريب إلى أن استُنسخت بين سنة ٥٠ وسنة ٤٠ ق . م . في روما على أيدي فنانين غير يونانيين برغم أنها تعدّ جزءاً لا ينفصل عن تاريخ الفن المتأغرق ، ووثيقة تفصح عن حقيقة الحضارة الفنية التي تألفت في روما في صدر عصر الامبراطورية . غير أنه رغم طغيان الموضوعات المتأغربة على التصوير الروماني في أواخر القرن الأول ق . م . نفع في روما على إفريز تاريخي مصور ينبض بالروح الرومانية يكسو السياج الخشبي بمقبرة استاتيلي فوق تل إسكولينيوس وإن كان البلى قد اعتور هذا الأثر الهام الباقي إلى يومنا هذا ، كما تعدّرت قراءة العبارات المنقوشة عليه أوتيين صوره الفوتوغرافية الكابية . وقد سُجّل فوق هذا

الأثر الهام عدد وفير من أساطير روما البدائية من بينها فوق السياج الجنوبي مشهد بناء أسوار مدينة لافينيوم التي أسسها أينياس الطرواى ، وكذا مشاهد أقدم العبادات الدينية وصور بعض المعارك ، كما رُسمت على السياج الشمالى قصة التوأمن رومولوس وريموس . وتنفرد هذه التصوير بحوية رفاة وبألوانها الطبيعية المتعددة الشديدة التميز ، والراجح أن موضوعات هذه التصوير قد استعيرت أو اقتبست عن الزخارف المصورة الشائعة بالمعابد والمباني العامة لبعدها تكويناتها الفنية عن التشكيل الفنى للتصوير بالمقابر .

ومن قبلا فارنيزينا المجاورة التي شُيّدت على الضفة اليمنى من نهر التيبر فيما بين السنوات ٣٠ ، ٢٥ ق . م . وصلت إلينا زخارف متنوعة الأشكال رقيقة الطابع عامرة بأفضل النماذج التي تشي بذوق الطبقة الراقية فى المجتمع قبيل نهاية عصر الجمهورية . وكانت منجزات التصوير والزخرفة فى مستهل عهد قيصر أوغسطس أشد إتقاناً وأجل شأنًا فى روما عنها فى منجزات المدن الصغرى المتاخمة لبركان فيزوف لاسيما ما وجد منها فى دار أوغسطس التي درج الناس على تسميتها باسم زوجته ليثيا . وبالرغم من أن هذه الدار لم تكن قصرًا منيفاً بل مسكنًا خاصاً لمؤسس الامبراطورية إلا أنها حظيت بزخارف ألمع المصورين الذين استدعاهم صاحبها المولع بفنون العالم القديم . وتكشف هذه الزخارف التي يرجع تاريخها إلى الفترة التي بلغ فيها «الطراز الثانى» أوج قمته عن فن يتسم بالنضج والرشاقة اجتمع فيها شمل موضوعين تصويريين ولع بهما المصورون الهوميون وهما المناظر الخلوية والمناظر التي تجمع فى آن واحد بين الروح الرفيعة الرعوية وبين الإيقونوغرافية اليونانية الرومانية . وثمة زخارف أخرى معمارية الطابع يتميز تكوينها الفنى بالبساطة وإن تنوع هنا وهناك بشقى الحلويات الزخرفية ، غير أن هذا الطابع المعماري ما يليث أن يرتد إلى موضوعات المناظر الخلوية . ولقد استحوالت القاعة الكبرى بدار ليثيا حديقة غناء لا نظير لها حيث تحيط بأحواض الزهور الياسقة أسوار رقيقة تمتد وراءها غيضاة كثيفة من الأشجار والنباتات تشدو البلبال على أفنانها وهى تثب من غصن إلى آخر ، وتنقش على صفحة السماء الزرقاء تعرجات طيراتها وتحليقها ، كما توحى تفصيلاتها الدقيقة باعتدال المناخ (لوحات ١٣٦ أ و ب) .

وليس ثمة ما يؤكد أن لوحات «الحديقة» قد أنتجت إبان حياة ليثيا التي توفيت عام ٢٩ ميلادية ، بل الراجح أنها نُفذت بعد ذلك التاريخ ، خاصة وأنه لم يوجد قبلها أى نموذج مشابه للقياس عليه . وفى الحق إنه ليس هناك أى دليل يكشف عن المصدر الذى أخذت عنه هذه الزخارف وإن كان الشك لا يتطرق إلى رأى القائل بأن عناصر هذه التكوينات المصورة هى نفسها عناصر الفنون المتأغربة التي لم يبق منها شيء نستطيع من خلاله المضاهاة لتحديد مدى التجديد الذى أضافته المنجزات الرومانية إلى ما كان مألوفاً من عناصر الفنون المتأغربة التي لا ريب أنها قد تمثلت بدورها عناصر من فنون الإسكندرية وسوريا وفارس .

وما زال الجدل محتدماً حول نشأة أسلوب المنظور فى التصوير ، هل مرده إلى الفن المتأغرق أم إلى الفن الرومانى ، إلا أن الثابت أنه قد اختفى تماماً من الزخارف الجدارية بمجرد استفادة سائر المؤثرات المتأغربة وتقلص عناصرها من الفنون الرومانية ، الأمر الذى يرجح أن أسلوب المنظور فى التصوير ليس ابتكاراً رومانياً ولا لظل قائماً ولا استمرت عناصره فى الظهور حتى عهد نيرون الذى عاصر الثورة المعمارية . ومهما قيل من أن الأساليب المعمارية المعتمدة على خداع البصر والإيهام قد نشأت فى روما فمما لا شك فيه أن



لوحة ۳۳۶ : دار لیشیا : تصویر جدارى . الحديقة . روما .

لوحة ۳۳۵ : دار لیشیا : تصویر جدارى . الحديقة . روما .



مردّها إلى تلك العناصر المتأغرقة المتوارثة وأنها ذهبت بذهاب تلك العناصر . وكان نيرون قد استحوذ سنة ٦٤ م . عقب الحريق الهائل الذى اندلع فى روما على منطقة شاسعة بين تلى كايلىوس وإسكويلىنوس شيد فوقها قصره المعروف بالبيت الذهبى Domus Aurea الذى أقام فى بهوه النحات اليونانى زينودورس تمثالاً ضخماً لنيرون من البرونز بلغ ارتفاعه ثلاثين متراً على هيئة إله الشمس ، غير أن هذه المنطقة ما لبثت أن فتحت أبوابها أمام عامة الشعب لينعم بما تضمّه من حدائق ومباهج بعد انتحار نيرون فى سنة ٦٨ م . وبالرغم من اندثار معظم مباني القصر فقد ظل قائماً حتى الآن جانب من البيت الذهبى ، وبالرغم من أن التنقيب لم يكشف بعد عن كافة محتويات البيت الذهبى إلا أنه كشف عن اسم فابوللوس أحد عمالقة التصوير الذين عملوا كما أسلفت فى هذا القصر والذى قصر إنتاجه الفنى على ما أعده من أعمال التصوير بين جدرانها لأنه — كما يقول پلينيوس — «لم يجد فرصة لممارسة التصوير فى غير هذا المكان» . ولم توفر الحفائر حتى الآن مادة كافية للحكم على مدى التطور الفنى للمصور فابوللوس وإن كان الثابت أنه انفرد بطابع فنى خاص يتجاوز به كل ما ظهر حتى أيامه من الزخارف المألوفة فضلاً عن استحداثه لأسلوب جديد فى التصوير أدخل به تغييراً جذرياً يتجلى فى لوحات جدران مسكن نيرون السابق على البيت الذهبى بين تلى كايلىوس وبالاتينوس ، ثم فى لوحات الجدران التى لم تهتّم من البيت الذهبى . ويكشف تأمل زخارف البيت الذهبى المصورة عن نزعتين مختلفتين من أساليب الزخرفة ، تتمثل أولاهما فى تصاوير الدهاليز الطويلة ذات الأقباء العالية التى انفردت بأسلوب تقليدى أكثر التزاماً بالرسم الخطى ، إلى حد غدت معه العناصر المعمارية التى يتألف منها غير مترابطة مع بعضها البعض مسرفة فى الخيال إلى أقصى الحدود . وقد مثل الفنان المشاهد الطبيعية الصغيرة التى تتخلل الأشكال الزخرفية وكذلك الموضوعات الدينية والمتصلة بالبيئة الرعوية وبيئة ضفاف البحيرات ذات الطابع التقليدى المتأغرق الذى شاع فى أواخر القرن الأول ق . م . بلمسات سريعة من فرشاته مصحوبة بالمزيد من المزج بين الألوان وتهوين حدة خطوط الرسم بما يؤدى إلى تداخل الألوان تداخلاً يجاوز ما بلغه التصوير الانطباعى حينذاك (لوحة ٣٣٧) .

وتتمثل النزعة الثانية فى التجديد الشامل الذى لحق النظام الزخرفى ، وخاصة فى تزيين القباب وفى طغيان الطابع المعماري على التكوينات المصورة على الجدران الذى تتخلله شخوص يبدون فى مستويات مختلفة نلمس فيها بواكير نماذج «الطراز الرابع» حيث الوضوح والدقة والفخامة التى تبرز بمستواها الرفيع سائر تصاوير يومى التى تكاد تُعدّ ريفية الطابع بالقياس إليها (لوحة ٣٣٨ ، ٣٣٩) .

وهكذا ينطوى التصوير شأنه شأن النحت على تيارين يرتبط أحدهما ارتباطاً وثيقاً بالتقليد المنبثق من وسط إيطاليا الذى حفل بتصوير مشاهد الأحداث التاريخية الرومانية المنجزة تخليداً لها أو لإحدى الشخصيات الشهيرة ، على حين يستخدم التيار الآخر الذى انحصرت وظيفته فى الزخرفة فحسب تراث التصوير اليونانى العظيم وإن أحاله إلى مجرد زخارف بعد إضافة بعض العناصر المتأغرقة الحديثة . وما إن أقبلت الستينات بعد الميلاد حتى نشبت أزمة عصفت بهذه المناهج الزخرفية ، فذهبت المؤثرات المتأغرقة إلى غير رجعة ونشأت التقاليد التصويرية الرومانية البحتة التى لم تقدم لوحات فى شهرة لوحات التقاليد التصويرية اليونانية ، واضطرت إلى حصر جهودها فى التصوير التاريخى فوق جدران المباني العامة الذى



لوحة ٣٣٧ : روما : بيت نيرون الذهبي « دوموس أوريا » . حنية بالحائط تمثل نافذة .



لوحة ٣٣٨ : روما : بيت نيرون الذهبي .
« دوموس أوريا » . زخارف القبة .

لوحة ٣٣٩ : أوستيا : دار القباب المصورة .
تفصيل من زخارف جدارية .



انبثق عنه فن تسجيل مشاهد النصر الرسمية ، ثم انتهت إلى تلك الزخارف الجدارية التي كان عمرها أطول من غيرها ، والتي جنت نحو المزيد من التبسيط أحياناً والإهمال أحياناً أخرى ، ثم نحو البورتريه الذي حفظ لنا الزمن منه نماذج فذة في الفيوم بمصر ، ولا ريب أن صور البورتريه كانت موجودة أيضاً بوفرة في روما حسبما ورد في بعض النصوص الأدبية . ومن بين زخارف البيت الذهبي صور لمناظر طبيعية ذات أشكال انسيابية رُسمت في عجلة وخلت من الدقة ، وهي ظاهرة نلمسها كذلك في التصوير الروماني اللاحق وبوادر التصوير المسيحي حيث تطالعنا «البقع اللونية» التي وصلت إلى حد إلغاء الألوان المتوسطة بين الغامق والفاتح Demi - teints وإلى الانتقال بين الجلاء والعتمة من خلال مزج الألوان وتداخلها والتزجيج بما أدى إلى تجاوز الأضواء والظلال . وتظهر طريقة التصوير بالبقع لأول مرة في المناظر الطبيعية المصورة بالبيت لذهبي التي استوحت أسلوبها من غير شك من لوحات التصوير المتأغرق على الخشب الذي عاد إلى الظهور في التصوير الجداري بيومبي ، مثال ذلك مجزوءة من لوحة تمثل فولكان يصنع أسلحة أخيل في دار المركبات الحربية بيومبي (لوحة ٣٤٠ أ) التي ترجع إلى حوالي عام ٧٠ م ، وأحد المناظر الطبيعية المسرفة الخيال من أواخر حقبة بيومبي (لوحة ٣٤٠ ب) .



لوحة ٣٤٠ أ : فولكان يصنع
أسلحة أخيل . دار المركبات
الحربية . بيومبي .



لوحة ٣٤٠ ب : . دار أجرييا بوسستوموس . منظر طبيعي مسرف في
الخيال . متحف الآثار القومي بنابلي . بوسكوتر يكاسي

وعلى حين كانت الانطباعية الرومانية المتأغرقة أحد مظاهر النهج الطبيعي النزعة الذى يتميز به الفن المتأغرق - مثلاً كانت انطباعية القرن التاسع عشر محاولة للتملص من النزعة الأكاديمية البحتة ولاستئناف الاتصال بالطبيعة والواقع - فإن التصوير بالبقع كان إشارة البدء فى زعزعة «النزعة الطبيعية» وسيادة «النزعة اللا عقلانية» التى كانت تُغرق المناظر الطبيعية فى عالم من الخيال فوق جدران بومبى ، وهوما انتهى بفقدان الصلة بالطبيعة الموضوعية الخالصة فقداناً تاماً خلف أثره فى مجرى التطورات اللاحقة للفن الرومانى .

وعلى عكس ما تردد أخذاً بآراء العالم فيكهوف ، يذهب بيانكى باندنللى إلى أن الفن الرومانى لم يكن هو مبتدع النزعة الانطباعية بل هو قد استعارها فى مبدأ الأمر من الفن اليونانى وانتهى إلى القضاء على مضمونها الطبيعى بأخذه بأسلوب التصوير بالبقع ، الأمر الذى أدى إلى الوصول بالأساليب الفنية الانطباعية إلى أشد نتائجها تطرفاً . ولم يجز هذا التطور فى رأيه فى سبيل إفساح مجال أوسع من الفراغ فى الصورة بقدر ما كان اتجاهها نحو أسلوب تصوير ما لبث أن انطوى بعد القرن الثالث الميلادى على التجريد المطلق . وهكذا تحددت معالم التصوير الرومانى على مدى تاريخه بدءاً بجملة من العناصر الأولية التى استنبطها هذا الفن واستخلصها من الفن المتأغرق واستطاع الحفاظ عليها مع التجديد المستمر ، إلى أن تميز التصوير الرومانى بخصائص فريدة اقتضرت عليه وحده تلائم الظروف الروحية والعقلانية والمادية والتاريخية التى عاشها الرومان .

طرز الزخرفة الكامبانية

يلفت انتباهنا أن جميع تصاوير بومبى كانت تؤدى وظيفتها فى زخرفة جدران الغرف والقاعات فى دور السكنى والمبانى العامة ، ومن ثم كان تقييمها الحق مرهون بنجاح الفنان أو إخفاقه فى التنسيق بين لوحاته وبين المبنى والمساحة المتاحة للتصوير وطابع المكان الذى استدعى لزخرفته وما يتخلله من ضوء . وقد لا نجاوز الحقيقة أيضاً إذا خيلنا أن التكوينات الفنية العامرة بأشكال الشخوص والمتزعة من موضعها الطبيعى - أى سطح الجدار - وكذا العناصر الزخرفية مثل الساتير وعابدات باكخوس والحيوانات أو الأفاريز التى عُزلت عن سياقها الأصيل تعانى وحشة الغربة التى نحسها نحن البشر إذا مررنا بنفس التجربة . وقد يقول قائل إن عزل صورة أحد الشخوص أو إحدى الحليات الزخرفية قد يساعد أحياناً على حصر الانتباه فى سماتها الجمالية غير أنها لا محالة تفقد جانباً كبيراً من قيمتها بالانفصال عن بيئتها الجدارية كما تتلاشى علاقتها التشكيلية والتركيبية بالتكوين العام للغرفة .

ونحن إذا قصدنا أى دار من دور بومبى وليس بالضرورة الدور الفخمة لطبقة الأثرياء استرعتنا بروعة ديكورها لا من حيث خطة تكوينها الشاملة فقط بل وخطة ألوانها بالمثل . وما نلبث أن نفطن على الفرر إلى تنوع مهارة الفنانين التى لا تتجلى فيما يميز كل منزل عن الآخر فحسب بل وفيما يميز بين مختلف غرف المنزل الواحد أيضاً ، فثمة غرف للنوم طليت جدرانها بالأبيض العاجى وعلتها زخارف رشيقة من جذوع النباتات

الشبيهة بسيقان الشماعد ، بينما زُوِّدَت مخادع نوم أخرى بموضوعات الحياة اليومية . وثمة قاعات طعام زُيِّنَت بالمناظر الطبيعية المصورة فوق أرضية حمراء أو بمشاهد من الطبيعة كأنها ترى من خلال النافذة أو بموضوعات الطبيعة الساكنة المختارة من بين ما يُقدَّم على مائدة الطعام مما لذ وطاب . وعلى حين تُصوَّر على الجدران المطلية باللون الأسود اللامع في بعض غرف النوم مشاهد باللون الأبيض توحى بالعمق رُسمت على الجدران المذهبة في غرف السيدات مشاهد بمرحة من حياة الحريم الخاصة . وإلى هذا ازدانت الأرضيات بلوحات الفسيفساء ذات الأشكال البيضاء والسوداء في تصميمات يخفف ذوقها الرصين من حدة الألوان الصارخة على الجدران .

وفي كافة المباني من أرقى قصور الأشراف إلى أدنى منازل الخاصة اعتمد التصميم الزخرفي على الاستخدام الحاذق للألوان بأكثر مما اعتمد على التكوين المعماري للقاعة . وكما برع الفنانون الكامبانيون في تقسيم الجدران رأسياً وأفقياً ، وفي الموازنة بين المساحة المتاحة للتصوير والتكوين الفني المنشود ، وفي اختيار خطة الألوان التي كانت تختلف باختلاف موقعها من الجدار ، بلغوا الذروة في تقديم لوحات تضم الزخارف والشخص معاً . ولهذا لا يجوز عند تفحصنا للتصوير الجداري بهومي أن ينحصر انتباهنا في القيمة الذاتية لكل صورة على حدة بل ينبغي أن تمتد نظرنا إلى التكوين الزخرفي الشامل للجدار الذي يضم سائر التصاوير .

ولقد جرى العرف على تقسيم التصوير الهومي إلى طرز أربعة وفق التصنيف الذي أعده مؤرخ الفن مؤ Mau . وهذه الطرز لم تواكب التطور الطبيعي الذي طرأ على العمارة الهوميية عبر حقبة زمنية طويلة فحسب ، بل تعكس بالمثل الاتجاهات الفنية التي انتقلت من مصر واليونان وآسيا الصغرى إلى إقليم كامبانيا إلى أن اتخذت طابعاً جديداً على أيدي الفنانين المحليين المبدعين ذوي الأفكار المتحررة .

وأقدم طرز الزخارف الجدارية الكامبانية هو «الطراز الترصيعي» Incrustation Style ذو الطابع التشكيلي والمعماري الخالي تماماً من رسوم الشخصوس وهو المعروف «بالطراز الأول» . وقد شاع هذا الطراز إبان حقبة الازدهار الفني في إقليم سامنيا ، والراجح أنه مقتبس من بلدان شرق البحر المتوسط حيث تألفت أهم تيارات فن العمارة المتأغرة التي سرت وتوغلت في أبنية هومي العامة والخاصة على السواء . ولم يعد الفنان الكامباني يُقصر اهتمامه على مجرد تسوية الجدار الحجري بالاكْتفاء بطلائه نطقة من الجص الناعم مثلما كان يفعل الفنان اليوناني ، بل لقد أولع بتقسيم الجدار إلى مساحات متنوعة الألوان وكأنها قطع من أنواع الرخام النادرة ، وبإضافة صور الكرائيش الناتئة والأعمدة اللاصقة بالجدران ، الأمر الذي أدى إلى الإيجاء بوجود فواصل بين أجزاء الغرفة ، وبذلك كان للجدار أهمية زخرفية جديدة تشكلياً ولونياً ، غير أن خلوه من لوحات المناظر المصورة كان يوحي بأن الغرفة لا منافذ لها

وثمة نموذج للطراز الأول بقي سليماً من «دار أهل سامنيا» في هرقلانيوم حيث قَسَمَ الفنان الجدار إلى سِفْلٍ مرتفع يعلوه صف من الألواح الكبيرة الحجم تحاكي رخام شمال أفريقيا الأسود ، ومن فوقه صفان من القوالب الملونة بألوان الرخام المتعددة لينتهي بكورنيش من تحت إفريز ، وتوج القمة بكورنيش آخر يحاكي النقش البارز (لوحة ٣٤١) .



لوحة ٣٤١ : زخارف الطراز الأول .
منزل في سامنيا . هرقلانيوم .

وما لبثت أن زحفت زخارف «الطراز الثانى» مستخدمة المنظورات المعمارية التى منحت التصوير اليومي شهرته ، إذ أنها نوعت فى مستويات سطح الجدار كما استغلت الإمكانيات الهائلة للألوان للتعبير عن الكتل والفجوات المعمارية أحسن استغلال بما يوحى للمشاهد بعمق المجال الذى يتراءى له من بين رسوم الجدار (لوحة ٣٤٢) . وفى الحق إن تلك المناظر الطبيعية كانت أقرب إلى الأساليب الآسيوية منها إلى الأسلوب الكلاسيكى القديم أو المحدث مما دفع فناناً معمارياً رومانياً عظيماً مثل فثروفيوس إلى إدانتها واعتبارها خروجاً على قواعد «الفن القديم» . ومع ذلك كانت إنجازات المصور الرومانى أو الكامپانى وقتذاك خطوة واسعة على طريق فن الزخرفة . وبالرغم من أنه كان يفتقر إلى المعرفة السوية بقواعد المنظور التى كانت ما تزال بعيدة عن تناوله إذ لم تتكشف أسرارها إلا خلال عصر النهضة الأوربية إلا أنه ابتكر حيلاً للإيحاء بالفراغ الفسيح واستبدل بالجدران المسطحة المعتمة مشاهد متألفة تنبسط إلى آفاق بعيدة . وتتجلى هذه الجهود فى خلق الإيحاء بالاتساع أشد ما تتجلى بصفة خاصة فى الغرف الصغيرة والمعتمة التى لا يحس المرء بضيقها بفضل تلك المنظورات الإيهامية فوق الجدران ، لاسيما أن الضوء الوحيد الذى ينيها كان هو المنسرب إليها من خلال الباب . وتشتمل «فيلا طقوس العقائد السرية» فى يوميى إلى جانب مجموعات تصاوير الشخوص التى تسجل الشعائر الديونيسية أروع نماذج الطراز الثانى بغرفة المهجع من حيث الالتجاء



لوحة ٣٤٢ : زخارف الطراز
الثاني .. قبلا العقائد السرية .
بومبي .

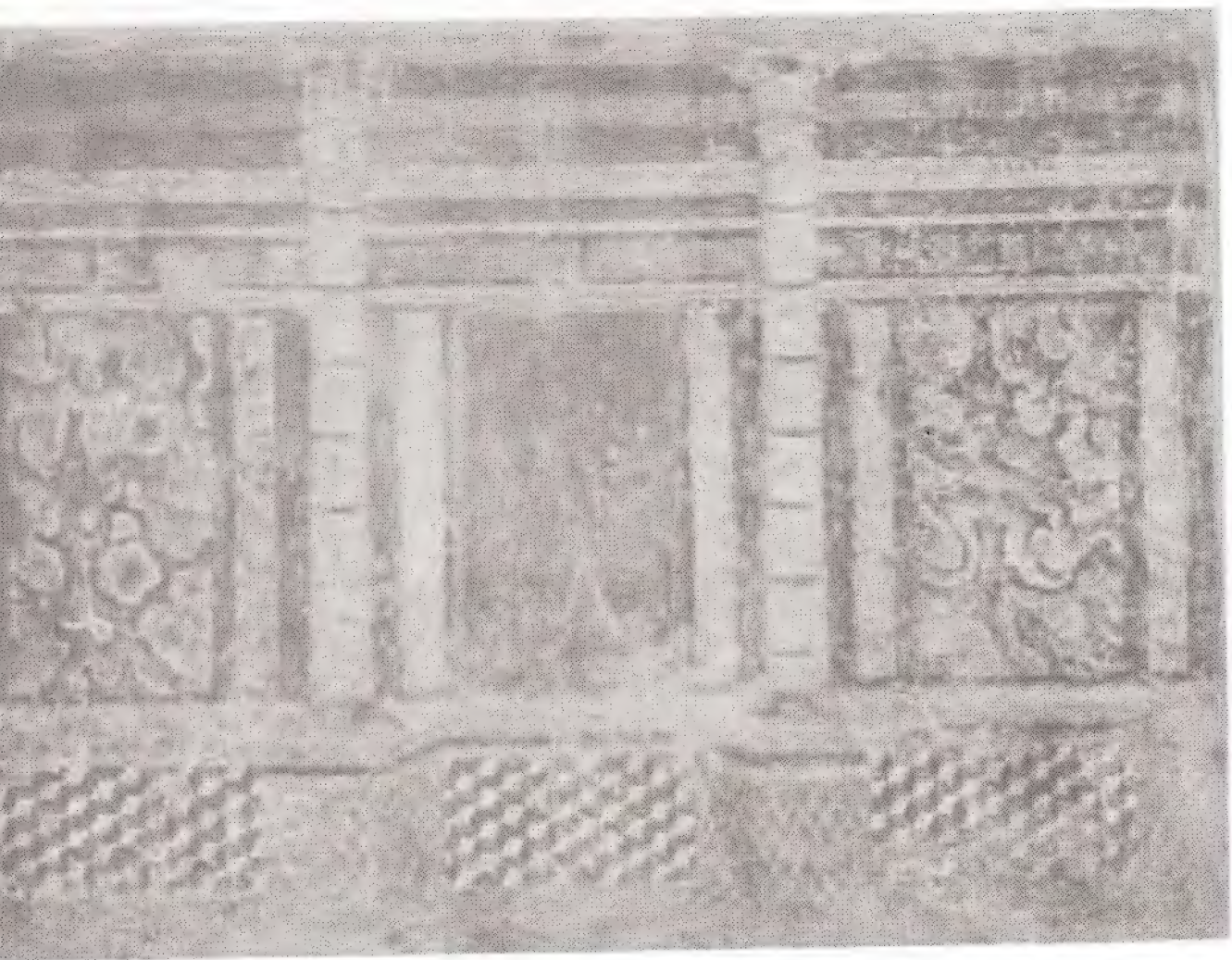
إلى الأعمدة الزائفة (٣٤٣) ، هذا إلى ما نراه من اهتمام خاص بالمنظور على جدران « دار الجريفون »
بتل الكايتولينوس في روما (لوحة ٣٤٣ ب) .

على أننا سرعان ما نتبين في أواخر مرحلة « الطراز الثاني » تراخياً في الاهتمام بالزخارف المعمارية
وجنوحاً نحو تجميل الجدران أكثر من الحرص على الإيجاء بالعمق ، واستخداماً للأعمدة والأعتاب
والواجهات المصوّرة كمجرد عناصر مساعدة في التنميق ، الأمر الذي ينتقل بنا إلى ملامح « الطراز
الثالث » — ما بين عامي ١٥ ق . م . و ٤٠ ميلادية بالنسبة لروما وعام ٦٠ بالنسبة لبومبي وما حولها —
الذي كان يستهدف التنميق قبل أي شيء آخر ، فيقسّم الفنان مساحة الجدار بواسطة أعمدة نحيلة كأعواد
البوص أو بواسطة سيقان شمعدانية الشكل تتفرّع إلى أغصان مُزهرة . وتنتهي إلى هذا الطراز عدد كبير من
التصاوير البومبية التي عُدّ العثور عليها اكتشافاً باهراً فغدت وحياً ملهماً للزخارف الجدارية طوال القرن
الثامن عشر ومطلع التاسع عشر . ولم تعد هذه اللوحات عناصر زخرفية بالمعنى الدقيق وإنما هي أقرب إلى
الصور المستقلة المعلقة على الجدران ، تشدّ انتباهنا فيها العناية الفائقة الشبيهة بعناية مرقن المنمنمات سواء



لوحة ٣٤٣: زخارف الطراز الثانى .
جزء من زخارف الطراز المعماري .
عمود ذو جديلة حلزونية فوق قاعدة
مفرطة الزخارف النباتية خادعة للبصر
نهاية القرن الأول ق . م . ضواحي
روما .

في رسم الحليات الزخرفية أم في تصوير الشخص أو المناظر الطبيعية أو مشاهد الحيوان ، كما تومض الألوان الزاهية من خلال الخلفيات المطلية بالأسود الأبنوسى فتكشف عن جمال الأفاريز ورقعتها . ومع أن الكثير من هذه الموضوعات الزخرفية مقتبس عن فنون الإسكندرية البطلمية ، إلا أن أسلوب الفنانين اليوميين في تناول هذه الموضوعات فضلاً عما أضافوه من موضوعات جديدة ينطق برهافة ذوقهم وخصوصية خيالهم . وإذا كان التناعم اللطيف في التصويرة التي تسجل منظرًا طبيعيًا أخضر اللون فوق أرضية حمراء (لوحة ٣٤٤) يشي بسمات «الطراز الثالث» الأنيقة إلا أن الجديد هنا هو ابتداء صيغة زخرفية مبتكرة هي الأعمدة الرشيقة المحاكية لنبات اللوتس التي تبشّر بالاتجاه الجديد نحو نسج أشكال تجمع بين الحياة النباتية والعناصر المعمارية . وكان الفنان يتخفّف أحياناً من استخدام صور الشخص والمناظر الطبيعية والحليات والأفاريز المترعة بالتفاصيل قاطعاً الصلة بأساليب الزخرفة ذات النزعة التكلّفية ليبتكر نماذج هندسية بحثاً توازن بعناية بين الكتل والألوان ، فعادت الجدران من جديد كامدة صماء بعد أن خلت من مشاهد الطراز الثانى



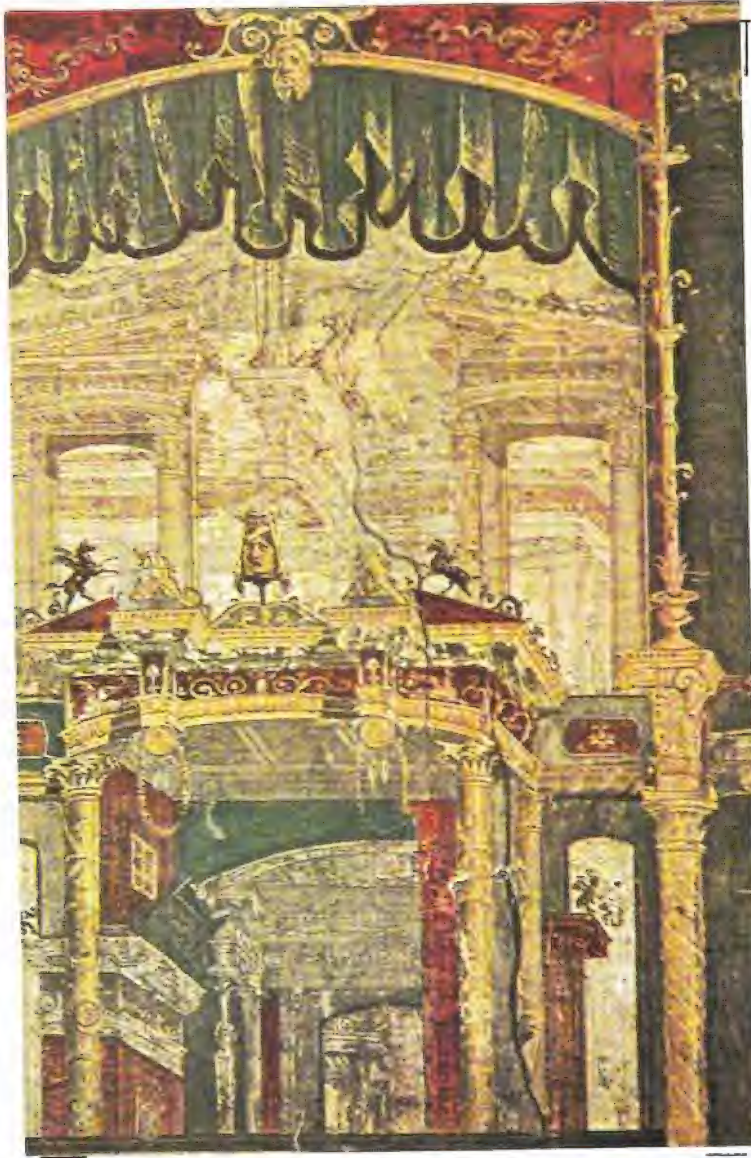
٣٤٣ ب دار الجريفون يتل الكايتولينيوس بروما

الفسيحة . وما لبثت أن تصاعدت صيحات الاحتجاج في كل من روما وپومپى على أولئك الفنانين الذين تنكروا لما حققه أسلافهم في مجال التصوير من تجسيد العمق من خلال انطلاقات خيالهم وحققوا به روائعهم الخالدة ، وانتهى الأمر بهم إلى نبذ أسلوب الجدار الغُفل العارى من المناظر الطبيعية والعناصر المعمارية الخادعة للبصر ،- والارتداد نحو أسلوب الجدار المائج بحركة تُطلّ على ما يمتد خارج الدار والذي توحى تكويناته بالبُعد الثالث ، ولكن بدلاً من استخدام المنظور العميق في تصوير المعمار لجأ الفنان إلى إسباغ جو صاف رقيق على كئل ألوانه وغمّر الثغرات بين الأعمدة بالنور . كذلك كانت ثمة ردة إلى استخدام الإفريز العلوى الذى كان عادة أبيض اللون موحياً بالأفق اللانهاى . وهكذا أباح الفنانون الزخرفيون أتباع «الطراز الثالث» لأنفسهم حرية أوسع بعد أن لم يعد التنميق الزخرفى متسلطاً على تفكيرهم ، كما ولعوا بالأشكال المعمارية الحاملة التى نقلها مصوِّرو الطراز الخيالى المعروف «بالطراز الرابع» من الإفريز إلى اللوحة المركزية التى تتوسط الجدار .



لوحة ٣٤٤ : زخارف الطراز الثالث .
زخارف مع منظر يرى ذى لون واحد .
يومى .
بإذن من متحف نابلي القومى .

وخلال الثلاثين سنة الأخيرة قبل اندثار يومى كانت تكوينات «الطراز الرابع» حلاً وسط يجمع بين الأسلوب الزخرفى والأسلوب الثلاثى الأبعاد ، وما من شك فى أن مناظر المسرح بالذات كانت السبب وراء عودة هؤلاء الفنانين إلى تصوير المناظر المترامية الأطراف . وثمة جدار بهرقلانيوم (لوحة ٣٤٥ أ) يعد نموذجاً نمطياً لما كان عليه الطراز الكامپانى الرابع وينبض بخيالات مزخرفى الطراز المثقل بتفاصيل العمارة والنحت والتصوير والحريص على إشاعة الوهم لدى المشاهد . وعلى الرغم من أنه لم يبق من هذا النموذج إلا نصفه العلوى إلا أنه يخلف فينا نفس الانطباع الذى يخلفه رفع الستار عن مشهد من مشاهد الأوبرا خلال القرن الثامن عشر . فيطالعنا - شأنه شأن معظم تصاوير «الطراز الرابع» المستوحاة من المسرح - بقناع تراجيدى فوق الكورنيش العلوى المقوس الذى تتدلى منه ستارة المسرح ذات الأطواء . وما أسرع ما يخالجنا الإحساس برقة المبنى المصور وهشوشته شأن المناظر المسرحية ، كما يلفتنا الضوء المبهل المسط عن عمد على عمق الخلفية . وأطلق الفنان العنان لخياله الزخرفى ، فمضى يستعرض مهارته فى التشكيل والتلوين ، وينوع صيغه الزخرفية من أعمدة ذات زخارف حلزونية أو محفورة وواجهات مختلفة ورصائع مزدانة بالوريدات والأكاليل وشماعد تعلو الأعمدة وشخصات أسطورية وخيل مجنحة وجياد بحرية ودلافين إلى منظورات تمتد على أكثر من مستوى سابعة فى ضياء مبهرة . ويتجلى لنا من هذا النموذج أن أهم أهداف



لوحة ١٣٤٥ : زخارف الطراز الرابع .
ديكور مسرحي من هرقلانيوم .
بإذن من متحف نابلي القومي .

«الطراز الرابع» هو تقديم «الصورة الكبرى ذات الشان» في منتصف الجدار ، ولم تعد هذه الصورة مستقلة بنفسها بل غدت موصولة بالتكوين الزخرفي الذي يشمل الجدار بأكمله .

تصاوير ثراة القوم في روما

ما كاد فن التصوير في روما ينطلق من إसार المقابر حتى اندفع يخلد مآثر قاداته الغزاة ويُطرى شجاعاتهم ، وكان قاليوريوس ميسالا أول من قدّم هذا اللون من التصوير حين عرض في مبنى مجلس الشيوخ لوحة مصورة تسجّل انتصار الرومان على القرطاجيين في جزيرة صقلية . كذلك عرض هوستييليوس

ماتكينوس - وهو أول روماني اقتحم قرطاجه - صورة تمثل حصار تلك المدينة في ساحة الفورم الروماني ، وقبل إنه كان يتولى شرح الأحداث التي تناولتها الصورة للجماهير التي كانت تتوافد لمشاهدتها . غير أن عجلة التاريخ ما لبثت أن حولت التصوير الروماني بغتة عن الطريق المرسوم له عندما اجتاحت الأساطيل والجيوش الرومانية شرق البحر المتوسط والمراكز اليونانية الكبرى ، إذ لم يتدفق على إيطاليا سيل من الأعمال الفنية الباهرة فحسب بل وفد إليها الفنانون اليونانيون أنفسهم الذين طوّروا التقاليد الفنية المحلية تطويراً جذرياً . وسرعان ما احتشدت الأروقة والمعابد بالعديد من أعمال المصورين اليونانيين التي غدت موضع تقدير المثقفين من الرومان ، وغدت بعض الأبنية والدور الرومانية أشبه بالمتاحف التي يتوافد عليها الكثيرون ليسعدوا بمشاهدة تلك المنجزات الفنية ، وأصبح هذا الفن الذي شارب مرحلة الاضمحلال في اليونان وآسيا الصغرى ومصر ينعم منذ ذلك الحين بالتقدير والاهتمام الذي فقده في البلاد التي نشأ بها . وعكف الفنانون اليونانيون على زخرفة الدور الفاخرة لأشراف الرومان في العاصمة وفي الريف حتى غدت نماذج يحتذى بها الفنانون الرومان الذي لم يلبثوا أن حققوا ذاتيتهم بابتكار أساليبهم الشخصية كما قدمت وإبراز طابعهم المميز ، كما اتجهوا منذ عهد نيرون ثم الأباطرة الفلافيين من بعده إلى تزيين أسطح الجدران الفسيحة للقصور الامبراطورية بالزخارف القيمة .

والحديث عن تصوير ثروة القوم بروما خلال القرن الأول الميلادي يتناول كلا الأسلوبين المتأغرق والروماني المتكاملين وغير المتنافرين . وتخلو روما نفسها من آثار المرحلة الأولى من التصوير الكامباني المعروفة باسم «الطراز الأول» والذي تتوفر منه نماذج شتى في العديد من زخارف بومبي وهرقلانيوم . ومن أقدم نماذج «الطراز الثاني» للتصوير الجداري بروما لوحة صُوِّرت في ظل المؤثرات المتأغربة بدار «الجريفون» فوق تل الهاليتينوس التي شيدت ما بين نهاية القرن الثاني وبداية الأول ق . م . ، وكانت هذه الدار قد طُمرت وأقيم فوق أطلالها قصر آل فلافيوس الذي تعرّض بدوره لعوامل الفناء حتى إذا نشطت أعمال التنقيب المعاصرة كشفت عن دار الجريفون المطمورة تحته ومن ثم عن روائع التصوير الجداري به . واللوحة ذات طابع زخرفي خالص يتجل فيها تنسيق المشاهد المعمارية إلى حد الإيجاء بالعمق ، حاكي الفنان فيها ألواح الرخام الغاشية للجدران بألوانها الرقيقة الأسرة وجعل في صدارتها صفّاً من الأعمدة (لوحة ٣٤٥ ب) . وقد خلت الزخارف من تصوير الشخصوس والحيوان

وبدار ليثيا صورة عبث بها يد البلى لهوليفيموس يتعقب جالا طيا (لوحة ٣٤٦ أ ، ب) وكان السيكلوبيس بوليفيموس قد هام عشقاً بالحرورية جالا طيا ، لكنها صدّته فلاحقها منشداً قصائد العشق والهوى حتى رآها برفقة حبيبها أكيس فصرعه بحجر ضخّم . وثمة صورة أخرى بالدار وإن أصابها هي الأخرى تلف شديد تروى أسطورة أرجوس وإيو (لوحة ٣٤٧) إذ كانت چونوزوجة چوپتر تضيق باهتمام زوجها بإيو فأوصت أرجوس بإحكام الرقاية عليها ، غير أن الإله هرمس بعث بعصاه السحرية النعاس في عيون الوحش أرجوس المائة وأطلق سراح إيو الحسنة . وكان فنانون روما وكامبانيا بل والخاصة من المثقفين يهيمون بمثل هذه الحكايات العاطفية التي تدور بين آلهة الأساطير ، كما ولع عليه القوم بتلك المغامرات

الغزلية التي يوقعون بها الفتيات ، وهي نفس القصص التي كانت موضع اهتمام الأدباء السكندريين من قبل . وكان نيكياس أول من نقل هذه الموضوعات إلى فن التصوير على الرغم من أن الزمن لم يكن رقيقاً بأية لوحة من عمل هذا الفنان الأثيني الذي عاش في روما باستثناء لوحة بيرسيوس يطلق سراح أندروميда التي يغلب على الظن أنها مقتبسة عن تصوير أصلى لنيكياس (لوحة ٣٤٨) .

وترجع دار فارنيزينا التي تقع على الضفة اليمنى لنهر التير إلى أواخر عهد أوغسطس أو بمعنى أدق إلى مرحلة الانتقال من «الطراز الثانى» إلى «الطراز الثالث» . وعلى غرار دار ليثيا تضم أكبر مجموعة وصلت إلينا من المنجزات الفنية التي احتواها منزل أحد الأشراف نقل معظمها إلى متحف ترمى [الحمامات] بروما . وتكشف تصاورها عن الذوق الرفيع لصاحب الدار وعن حسنه المفرطة ، إذ كان ميله للمشاهد الجنسية والموضوعات الغرامية أشد من ميله إلى الموضوعات التذكارية أو اللافتة للنظر ، فهو أرسقراطى مولع بالشعر السكندرى والنوادر الشهبانية أسعده الحظ بأن وقع على مصور من مشايخى الكلاسيكية المحدثه يمتلك أسلوباً هجيناً يواكب ما يهفو إليه وجدانه . والراجح أن هذا الفنان هو سيلويكوس الذى ظهر اسمه منقوشاً فوق أحد التصاور الصغيرة فى غرفة النوم ، وكان يونانياً عاش من قبل فى إحدى مدن سوريا الغنية ، وهو ما يفسر البهرجة فى مجموعاته الزخرفية والخروج الغريب عن المألوف فى بعض مشاهد



لوحة ١٣٤٦ :

بومبى : بوليفيموس يتعقب جالاتيا .
تصوير جدارى .



لوحة ٣٤٦ ب : تفصيل من اللوحة السابقة .



لوحة ٣٤٧ : إيروارجوس . تصوير جداري

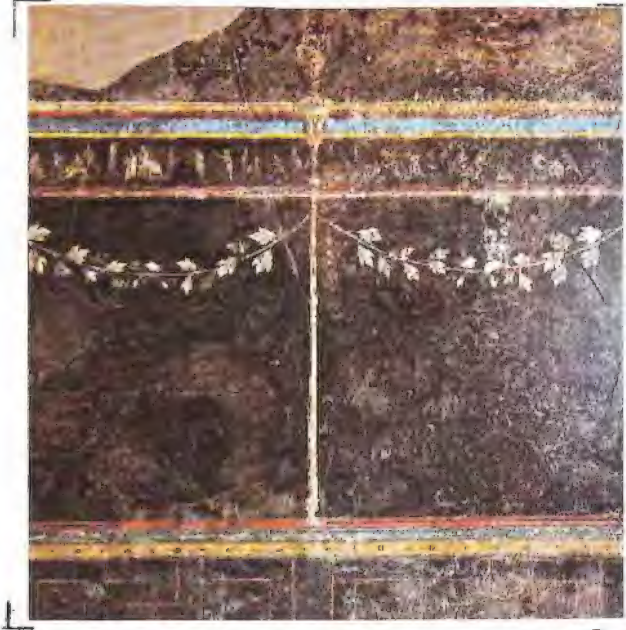


لوحة ٣٤٨ :
بيروسيوس يطلق سراح أندروميديا .
بومبي

الشخص عموماً يوحى بأن هذه الدار كانت مسكن الحساء كلوديا الشقيقة الخليفة للتربيون كلوديوس الوسيم والتي يقال إنها هي نفسها لزيبا التي خلدها كاتوللوس بأشعاره المفحشه كما مرّ بنا . غير أنه على الرغم من أن هذه التصويرة تتفق تماماً روحاً وشكلاً ومضموناً مع رهافة ذوق تلك السيدة الرومانية الأرستقراطية التي هام بها كاتوللوس إلا أنه لا يخامر المؤرخون الشك في أنها صُوِّرت في تاريخ متأخر عن أيام كلوديا .

كذلك زخرت دار فارنيزينا بمشاهد معمارية استُبعدت منها كافة المؤثرات الموحية بالعمق واستُبدل بها مستوى مسطح يغشيه حشد كبير من الحليات البديعة التي قصد الفنان من رسمها بإتقان شديد أن يجعل من كل منها تحفة أسرة على حدة . وقد زين جدران إحدى الغرفة المطلية بالأسود اللامع بأكاليل من أوراق الكروم المدلاة بين أعمدة رهيبة رهافة سيقان الأكاثا (لوحة ٣٤٩) .

ويتجلى ما تتسم به صور هذه الدار من تكلف في نهج الأسلوب الكلاسيكي المحدث والمنقّذة بلمسات موجزة من الفرشاة في صور الشخص المرسومة على أرضية بيضاء محاكية في أناقته الصور



لوحة ٣٤٩ : فيلا فارنيزيني بروما . تصوير جداري .

الرهيفة الجذابة على الخلفيات البيضاء لأواني ال «ليكيثوس» اليونانية . ومن النماذج البديعة لهذا الفن الرفيع صورة أفروديتي جالسة على عرشها في هيئة بيرسيفوني ملكة العالم السفلى بينما وقفت إلى جوارها إحدى ربات الحسن في صحبة إيروس المجنح والمسك بصولجانه (لوحة ٣٥٠) . وفي لوحة أخرى تحمل رشاقة الفتاة التي تصبّ العطر في قنينة على الظن بأنها من عمل أحد مشاهير مصوري الأنية الأتيكيين (لوحة ٣٥١) بينما هي في الواقع من إنجاز فنان كلاسيكي محدث برع في تنوع أساليبه ، وتتجلى مهارته الأكاديمية في جملة من مشاهد المآدب واللقاءات الغرامية والأساطير المقتبسة بدورها عن النماذج المتأثرة الشائعة وقتذاك مثل لوحة ليوكوثيا تحمل الطفل ديونيسوس [باكخوس] (لوحة ٣٥٢) ، وليوكوثيا هي إينوبعد أن غدت ربّة البحار التي تهب المسافرين عوناً وقت الخطر ، حققت عليها چونو حين عهد إليها تربية ديونيسوس ابن زوجها جوبيتر من غريمته سيميليه .

وقد حظيت لوحة عُرس ألدو براندينى التي يرجع تاريخ اكتشافها إلى حوالى عام ١٦٠٥ والتي تدين باسمها إلى مقتنيها الأول الكاردينال ألدوبراندينى باهتمام العامة والخاصة على السواء . ولا ريب أن أسلوبها التلقيفى الموفق هو الذى أكسبها شهرتها الذائعة حتى استنسخها الفنانون الإيطاليون والأجانب ممن جذبتهم روما بآثارها وتحفها أمثال روبنز وقان دايك وپترو داکورتونا وپوسان . ويبدو أن هذا الإفريز (لوحة ٣٥٣ أ ، ب) المحفوظ الآن في مكتبة الفاتيكان كان جزءاً من زخارف إحدى الغرف الصغيرة في قصر كبير ، كما يرجع إلى فترة المرحلة الأخيرة من «الطراز الثانى» خلال عهد أوغسطس ، ويتناول موضوع اجراءات ليلة الزفاف التي تدور داخل جناح الحريم التي سجّلها الفنان بصورة بانورامية شاملة . وتشير الأعمدة المربعة غير المزخرفة إلى انقسام هذا الجناح إلى غرف ، ويشغل المخدع المشتمل على فراش العرس منتصف التكوين . وإلى اليسار تبدو خزانة الثياب التي تقتصر في منازل يومى على كوة شبيهة بالصوان ،



لوحة ٣٥٠ : فيلا فارنيزيني : أفروديتي جالسة على عرشها في هيئة بيرسفوني مع إحدى ربوات الحسنة وإيروس .

لوحة ٣٥١ : فيلا فارنيزيني . امرأة نصب العطر من قنية لأخرى .
بإذن من المتحف القومي بروما .



لوحة ٣٥٢ أ
ليوكوتيا تحتضن ديونيسوس



وإلى اليمين نرى الدهليز ، ويربط الغرف الثلاث بعضها ببعض إطار معماري يحمله أشخاص عشرة انقسموا بدورهم إلى مجموعات ثلاث تنوعت مهامها وإن شدّ مشاهدنا التي تدور حول موضوع واحد رباط رمزي . وتشيع في هذا التصوير «المثالي» لحفل العرس التقليدي ملامح شبيهة بما اعتاده المصورون اليونانيون في تنفيذ الموضوعات المماثلة من حيث الجو المحيط بالموضوع ومن حيث العادات المتبعة ، ومن ثم فهي لا تتسم بالواقعية فحسب بل تمتزج فيها العناصر الإنسانية والإلهية على نحو ما كان يجري في طقوس العقائد السرية . فنرى العروس وسط اللوحة متشحة بنقابها غارقة في هواجسها بينما جلست بجانبها أفروديتي تداعبها برفق لتسرّي عنها وتشجّعها على استقبال حياتها الجديدة بالترحاب . وبالقرب منها تصبّ خاريس إحدى ربّات الحُسن زيتاً عطرياً في قنينة . وفي الجانب الآخر من الفراش يجلس هيمناوس الإله الموكل إليه أمور الزواج وقد زين رأسه بإكليل الزهور وأوراق اللبلاب يتابع ما يُسفر عنه الحديث الدائرين العروس التي يغمرها الحياء وبين الإلهة التي تشجّعها قبل أن ينهض لدعوة الزوج منشداً أغنية الزفاف . وفي أقصى اليسار نرى امرأة متشحة لعلها أم العروس تغمس يدها في طاس برونزي وكأنها تختبر حرارة الماء الذي يحتويه . وفي صحن الدار إلى يمين الصورة يجتمع شمل نساء ثلاث حول وعاء القرايين ، وعلى حين تصب إحداهن عطراً ذكياً تمسك الأخرى بالليرا منشدة أغنية الزفاف ، وتترقب المرأة الثالثة المتوجّهة للحظة المناسبة للإفضاء بالإرشادات النهائية لأداء طقوس الزواج .

ومع أن هذا التصوير ينضح بالأسلوب الكلاسيكي المحدث في تكوينه وروحه إلا أنه يزخر أيضاً بالمشاعر الإنسانية الصادقة لأن مصوّره لم يغلق تماماً داخل إطار الأعراف اليونانية ، فتعبير القلق المرتسم



لوحة ١٣٥٣ : عرس الدوبراندني . مكتبة القاتيكان .





على وجه العروس قريب الشبه من نظرة الحشية والتوجس التي تبدو على وجوه النساء في تصاوير فيلا الطقوس السرية كما سنرى ، وهو ما يبدو أكثر مسيطرة لروح التقاليد الرومانية من نظرة اليونانيين للحياة . كذلك تسجل بعض التفاصيل نعمة واقعية رومانية مخالفة لمنهج التأغرق السائد انصب اهتمام الفنان فيها على محاكاة الواقع بدقة متناهية مثل المرأة التي تختبر حرارة الماء في يسار اللوحة . وعلى أية حال فمع أن مشهد العرس يُعد في أكثره تصويراً متأغرقاً «مثاليًا» فهو ينطوي كذلك على مزيج من الروح الرومانية والغنائية السكندرية .

وقد ذكر بلينيوس أن مبتكر تصوير حياة الناس اليومية هو الفنان لوديوس [أوستوديوس] الذي تألق نجمه في عهد أوغسطس . والراجح أن هذا الفنان كان صاحب الفضل الحقيقي في تنوع موضوعات التصوير التي احتل رسم المناظر الطبيعية بينها جانباً كبيراً من الزخارف الجدارية . على أن تصوير المناظر الطبيعية يرجع بلا شك إلى أزمنة أبعد قدماً ، وهو ما تشهد به تلك التكوينات الزاخرة بالهمسات الشعرية في تصاوير الأحداث المقتبسة عن الملاحم القصصية الكبرى وفي قمتها تصاوير ملحمة «الأوديسيا» المحفوظة حالياً بمكتبة القاتيكان بروما . وقد عثر عليها عام ١٨٤٨ أثناء الحفائر التي جرت فوق تلك الإسكولينيوس تحت رواق أحد المنازل الرومانية ، وتضمها جميعاً لوحة طولها خمسة عشر متراً وارتفاعها دون المترين . ووفقاً لقواعد «الطراز الثاني» اشتملت اللوحة على صف من الأعمدة في أمامية الصورة شطرتها إلى مساحات ثمان ، وامتدت خلف هذا الإطار المعماري سلسلة متصلة من المناظر الطبيعية اقتبس موضوعها من القصائد الرومانسية الزاخرة بالقصص الساحر في «الأوديسيا» ، حيث يلتحم الشعر بالتصوير في هذه اللوحة الباهرة ليقدم لنا تحفة فريدة في بابها . وقد استمد الفنان موضوعات الصور الثمانية - وهي كل ما حفظه الزمن من اللوحة الأصلية - من الكتابين العاشر والحادي عشر من الأوديسيا ، إذ سجل الفنان زيارة أوديسيوس لبلاد العمالقة الليستروجونيين آكلي لحوم البشر الذين انهالوا على سفن أوديسيوس يحيطونها

بالأحجار حتى أتوا عليها جميعاً فيها عدا سفينة أوديسيوس التي ظلت بمنأى عن قذائفهم (لوحة ٣٥٤) . كما صوّر زيارة أوديسيوس لشعب الفياكيس بجزيرة سخيريا [الاسم القديم لكوركيра أو كورفو الآن] وكان شعباً مشهوداً له بالوداعة والكفاءة في الملاحة تنطلق سفته في سرعة البرق بلاربانة يقودونها وتسلك طريقها مسرعة من تلقاء نفسها حتى تبلغ أهدافها . وكان الفياكيس يقدمون العون للبحارة وقت الخطر ، وما كاد أوديسيوس يحلّ بينهم حتى أكرموا وفادته ووهبوه سفينة تعود به إلى موطنه في أتیکا (لوحة ٣٥٥) . ولقد



لوحة ٣٥٤ : مشهد من الأوديسيا . أوديسيوس في بلاد اللستروجونيين . مكتبة الفاتيكان .



لوحة ٣٥٥ : زيارة أوديسيوس لشعب الفياكيس .

استوقفنى طويلاً المنظر الخلاب الساحر للساحل الذى سجّله الفنان فى هذه الصورة ، ذلك أنه أثار فى خيالى مشهد ساحل باليوكاسترتزا على الشاطئ الغربى لجزيرة كورفو ، إلى حد أنه لم يخامرنى أدنى شك فى أن الفنان الرومانى قد استوحى هذه الصورة من ذلك الساحل النابض سحراً وفتنة .

وتبرز موهبة هذا الفنان فى اختياره للعناصر التى تضيف طابعاً سحرياً على القصة وتوحى بطبيعة البلاد النائية الغربية والشواطىء المحفوفة بالمخاطر التى ارتادها البطل أوديسيوس الذى أضناه طول الارتحال وهو فى طريق العودة إلى موطنه . وبدلاً من أن يسند الفنان الدور الرئيسى إلى الأبطال الأسطوريين جعل منهم عنصراً ثانوياً يلى فى أهميته المنظر الطبيعى مُضيفاً على مغامرات أوديسيوس الرؤى الوهمية مطلقاً العنان لخياله المبدع . واستخدم الفنان فى هذه الصور النظرة المُطلّة من علّ لا النظرة الأفقية على غرار نظرة الطائر فى تصويره للوديان والتلال التى سلكها أوديسيوس ورفاقه . وليس ثمة ما يضارع رؤية هذا الفنان لذلك المأوى المرعب لشعب اللستروجونيين فى التأثير على المشاهد بكهوفه وصخوره القريبة من الشاطئ وبقممه الشاهقة وأشجاره المتحوية التى يلفحها ريح البحر ، ومشاهد النساء والرجال المتوحشين وهم يهبطون من التلال للانقضاض على سفن أوديسيوس لإرغامها على الارتداد نحو البحر العاتق المفزع . كما تبنى رؤية الفنان لعالم هوميروس السفلى فى هاديس على خيال خصب فى تصويره لهبوط أوديسيوس إلى عالم الموتى وكأنها صورة لجحيم دانتي صوّرها جوستاف دوريه أو سلفادور دالى ، فنشهد أوديسيوس متجهاً إلى كهف معتم غائر فى الصخر مغشى بأنواع غريبة من نباتات المستنقعات ليسأل طيف العراف تيريزياس المشورة بينما تحتشد أطياف الأبطال الموتى حول بركة الدماء . ولا جدال فى أن الفنان قد صور العالم السفلى فى روعة قريبة الشبه من تلك التى وصفه بها هوميروس والتى تترك فى المشاهد أثراً عصياً على النسيان (لوحة ٣٥٦) .

لقد لعب الخيال دوراً كبيراً فى هذه المناظر المستمدة من الأوديسيا التى نرى فيها شهباً بالمعالجة الانطباعية للمناظر الطبيعية فى الأعمال اللاحقة حيث تظهر أشكال الشخصوص مجملة تستخفى فيها التفاصيل التشريحية ، وحيث يخيم على الأرض غمام تتواكب على امتداده ألوان قوس قزح فى تدرج دقيق يوحي بأن هذا المشهد ليس جزءاً من الواقع بقدر ما هو جزء من عالم الأحلام .

التصوير الجدارى فى كامبانيا

على حين أن معظم ما وصل إلينا من تصاوير القرن الأول قد اكتُشف فى قصور الأباطرة وبيوتهم الريفية وتسم كلها بذوق طبقة الأشراف الذى دمغها ، كانت معظم الصور التى بقيت لنا فى كامبانيا من دور السكنى العادية لا من المباني العامة أو منازل الأشراف إلا فيها ندر . وكانت يومى وهرقلانيوم وستابيه أهم مراكز التصوير الكامباني قد اجتاحتها حمى بركان فيزوف عام ٧٩ م ، وينفحة عجيبة من نفحات القدر قمضت الكارثة عن هدية ثمينة للبشرية ، فقد غطى رماد البركان هذه المدن الثلاث وكأنه يد حانية حفظت لنا كل ما تضمّه من منجزات فنية لأمد طويل وربط بين زخارفها الفنية برباط وحدة المصير .



لوحة ٣٥٦ : نزول أوديسيوس إلى عالم الموتى « هاديس » .

وبالرغم من أن الطابع العام والموضوعات التي تناولتها المدن الثلاث تكاد تكون متشابهة فكلها مستمدة من الأساطير والملاحم البطولية القديمة إلا أنه بوسعنا مع ذلك اقتفاء أثر الاتجاهات الفنية المختلفة وتتبع أساليب كبار فنانيها المحليين ومدارسها الفنية من حيث انتقاء الموضوعات واختيار التقنية وخطة الألوان .

وكان أهل يومى مولعين بالزخارف الجدارية التي ظهرت بمنازل مختلف الطبقات بل وفي الحوانيت والمصانع ، وكانت موضوعات هذه الصور شديدة التنوع كما اختلفت طرق تناولها باختلاف أذواق ورغبات من أوصوا بعملها ، وتفاوتت أحجامها من تصاوير المناظر الكبرى مثل تلك الموجودة «بقيلا طقوس العقائد السرية» إلى التصاوير الصغيرة في غرف إله الأسرة Lararia ، ومن تصويرات القصص الهومري الملحمي إلى مشاهد من حياة الأشراف في القصور ولمحات من سلوك النساء في أجنحة الحريم والمشادات العنيفة التي تدور في الحانات ووحشية القنطوري بقصر بيريثوس وصراع المجالدين الدموي في الملاعب . وينعم زائر يومى اليوم بمشاهدة عدد من المنازل ما تزال جدرانها تحتفظ بزخارفها في مواقعها الأصلية مما نستطيع معه تكوين فكرة سليمة عن الغرض من التصوير القديم ، وهو زخرفة جدار بأكمله أو حجرة بأكملها أو دار بأكملها ، وهو ما يعنى أيضاً أن الفن والحرفة اليدوية مضيئاً متماثلين جنباً إلى جنب حتى بات من العسير التمييز بين عمل الفنان والحرفى في العالم القديم .

وإذ كانت هرقلانيوم شديدة القرب من نابلي فقد تأثرت بهذه المدينة اليونانية التي تحمل اسماً يونانياً هو «نيابوليس» ، ومع ضالة عدد التصاوير التي تم اكتشافها بها حتى الآن إلا أنها جميعاً ذات قيمة فنية كبيرة

أثبت الفنان فيها مقدرته الفذة في الرسم على المساحات الشاسعة فوق الجدران ، وفي التصوير بلون واحد على الرخام بالأسلوب الأتيكي المحدث الذي انبثق من أسواق نابلي ومراسمها .

ويضم متحف نابلي الآن عدداً لا يستهان به من الصور المتروعة من مباني ستابيه التي جرى التنقيب عنها خلال القرن الثامن عشر . غير أن الحفائر الحديثة كشفت لنا عن مجموعات رائعة من الزخارف التي تزين جدران الدور الرفيعة المشيدة فوق تلالها تعرض لشتى الموضوعات والأساليب المشابهة لما وجد في بومبي .

التصوير الفسيفسائي للطقوس الدينية والأحداث التاريخية

أولى الفنانون الرومان عنايتهم الكبرى للتخطيط الشامل لزخرفة الجدار كما أخضعوا العناصر الزخرفية البحتة في التماثيل المشتعلة على رسوم الشخصيات إخضاعاً تاماً للموضوع الديني أو البطولي أو التاريخي الذي يُطلق الفنان العنان لخياله يجمع كما يشاء فيه . وما من شك في أن مجموعات التماثيل الرومانية ذات الأبعاد الفسيفسائية كانت الإلهامات المبكرة للوحات الفريسكو الهائلة التي ازدانت بها جدران وقباب القصور والكنائس الإيطالية فيما بعد . ولا ريب أن هذا اللون من التصوير يعد أرقى مرتبة من التصوير العادي الروماني واليهومي ، وتوفر أرفع نماذج في دارين من دور بومبي كان يأوى إليها أشرف روما وكامبانيا خلال الفترة بين نهاية الجمهورية وموت أوغسطس بعيداً عن الاضطرابات السياسية التي تمر بها حياة المدينة وبمناى عن فضول طبقة محدثي الثراء من رجال الأعمال ، هما «فيلا الطقوس السرية» الخلاصة التي سنستعرض مجموعة صورها كنموذج لهذا اللون من التصوير «وفيلا بوسكوربالي» . وكانت هذه الحديقة تواكب قمة العصر الذهبي للتصوير اليومي من «الطراز الثاني» . وتعد مجموعة صور فيلا الطقوس السرية البديعة أبرز منجزات الفن الكامباني لأهميتها الدينية ولقيمتها الفنية الرفيعة المستوى . وتقع هذه الفيلا الفريدة خارج المدينة وبالقرب من أحد مداخلها ، وما تزال غرفها الفسيفسائية وشرفاتها الكبيرة المسقوفة تطل على مشاهد الريف تحيط بها الكروم وبساتين الفاكهة . وتكشف معاينة هذه الفيلا الأنيقة وتعدد مرافقها عن أن أصحابها كانوا يقصدونها هروباً من ضوضاء مدينة بومبي ليقضوا فيها أوقات فراغهم سعياً وراء الهدوء . ويبدو أن الزخارف البديعة بهذه الفيلا تدوين بذوقها الرفيع الشائع في أرجائها لتوجيهات ربة الدار Domi-na التي تهيمن ملاحظها الشخصية على تماثيل النساء المرسومة على الجدار وهن يؤدين طقوس العقائد الديونيسية التي كانت تُمارس سرّاً لامتداد جذورها في أعماق قطاع كبير من المجتمع دون أن تحظى بمباركة من الدولة . والراجح أن ربة الدار قد أوصت في مستهل عهد أوغسطس فنناً موهوباً بتزيين قاعة الاستقبال الملحقة بمخدع الزواج بسلسلة من الصور تضم حلقات الطقوس السرية للعقيدة وأبرز شعائرها (لوحة ٣٥٧) . ولسنا في هذه الدار بصدد صورة أو أكثر من الصور القائمة بذاتها بل بصدد منظر «بانورامي» شامل يمتد كالإفريز الضخم ليشغل الفراغ الجداري بقاعة الاستقبال . ولا يقطع هذه الحلقات من السلسلة المصورة سوى نافذة وباب صغير يؤدي إلى غرفة الزواج وباب أكبر يؤدي إلى الشرفة المسقوفة ومنها إلى الشرفة المكشوفة على حديقة معلقة . وتضم السلسلة ما لا يقل عن تسع وعشرين من صور الشخصيات



لوحة ٣٥٧ : قاعة الطقوس السرية . بومبي

تكاد تكون جميعها بالحجم الطبيعي في حجرة يغمرها الضوء الساطع . وعلى حين تؤدي الزخارف البحتة الدور الرئيسي في سائر الحجرات الأخرى فإنها لا تؤدي في قاعة الاستقبال أكثر من دور الإطار المحدد لسلسلة صور الشخوص بعد تبسيطها في أشكال وفق «الطراز الثاني» . وطُليت جدران القاعة باللون القرمزي ، وقُسمت بأشرطة خضراء إلى لوحات يعلوها إفريز مطلى بالخص . وتنطوي طقوس العقيدة السرية على حلقات متتابعة متصلة من الصور تتحرك داخلها الشخوص أو تتوقف أو تتجمع في مجموعات ليس لها مثل سابق . ومع أن المصور قد استعرض مهارته بغرفة الزواج في خلق المشاهد ذات المنظور الجريء إلا أنه تجنّب ذلك في قاعة الاستقبال حتى لا تصرف الزخارف انتباه المشاهد عن متابعة الطقوس ، وهو ما يتجلى في بساطة رسوم القاعة التي كان يجتمع فيها أتباع العقيدة أثناء الوليمة المقدسة ، وهكذا أسهم هذا الإعداد الصارم في إبراز المغزى المكنون الذي تنطوي عليه هذه المشاهد .

وفيا بين الباب الصغير المؤدى إلى حجرة الزواج والباب الكبير المؤدى إلى الشرفة المسقوفة تُطلّ صورة ربة الدار مرتدية أفخر الثياب وقد أسدلت على رأسها وشاحاً طويلاً وتحلّت بعقد وسوار وخاتم مرصع ، وينمّ وجهها الوقور عن محتدها الرفيع وهي جالسة على مقعد مفرط الزخارف ، مسندة رأسها على ذراعها المثني مستغرقة في تأمل شارد (الوحة ٣٥٨) . ويوحى مظهرها بأنها لم تكن مشاركة فيما يدور من طقوس وإن كانت بلا شك إحدى الملقّنات بأسرار العقيدة . وسواء كانت هذه القاعة بالذات مخصصة



لوحة ٣٥٨ : قاعة الطقوس السرية . ربة الدار تنصت إلى تلاوة الطقوس السرية .

لممارسة تلك الطقوس ام لا فإنها بلا ريب توحى بالجو الدينى الذى نستشفه من المنظر بشخصه المصورة فى حالة انتشاء وجدانى أو انهماك فى رقص محموم تُمليه الطقوس حول ديونيسوس وأريادنى . ويجوس بين الصبايا حديثات العهد بطقوس ديونيسوس والسابقات عليهن بعض الشخصيات الأسطورية الموصولة بتلك العقيدة ، فنرى ساتيراً هنا وسيلينا هناك ، كما نرى يانيسكا الفرعة [ابنة بان] وبعض الآلهة المجنحة الغامضة . كذلك أدت الفتيات الوصيفات والنساء المتزوجات أدوارهن فى الطقوس التى تصل إلى ذروتها فى شعائر الزفاف المقدس لديونيسوس وأريادنى كما يتجلى فى المشهد الأخير من المجموعة المصورة فى لوحة زينة العروس . وهكذا توفرت لدينا صورة تكاد تكون كاملة لمراحل طقوس عقيدة ديونيسوس السرية التى تشمل : تلاوة النصوص الدينية ، ثم طقس التطهر ، ومشهد سيلينوس مربي ديونيسوس ، ويانيسكا ابنة

پان ، ومشهد المرأة المفزوعة ، ومشهد الكشف عن المذرة المقدسة التي لا غنى عنها في موكب الإله باكخوس [ديونيسوس] ، ومنظر الجاد والرقص المتهتك ومشهد زينة العرس ، وأخيراً پورترية ربة الدار التي أوصت بتنفيذ هذه المجموعة الفنية .

فترى أول ما نرى امرأة واقفة في رشاقة وجلال فوق عتبة القاعة ترتدى ثوباً فاخراً وتصغى بانتباه الورع وإجلال المؤمن الذي يتناسب مع حديثات العهد بالتلقين إلى النصوص الدينية التي يتلوها صبي عارى الجسد تحت إشراف سيدة جالسة (لوحات ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١) . ونفطن على الفور إلى أن الفتاة الواقفة قد دلفت لتوها من الباب الصغير المؤدى إلى غرفة الزواج مرتدية ثوب الزفاف مرتكزة بإحدى يديها على خصرها بينما ترقب الطقوس التي لن تلبث أن تنخرط فيها ، ويخيل إلينا أنها تشارك في الحفلات الاجتماعية لأول مرة إذ تستحوذ عليها الرهبة والدهشة مما يجري حولها من امتحان لرسوخ إيمان المؤمنات . ويعقب هذا المنظر مشهد الاغتسال والتطهر من الإثم والخطيئة الذي تتقدم صوبه عذراء يافعة تباين نحافتها وهي تحمل صينية القربان مع بدانة بابا سيلينوس الشمل الذي لا يبعد عنها إلا قليلاً جهة اليمين في أحد المناظر التالية وقد أخذ يعزف على قيثارته منشداً بعد أن استحوذ عليه الوجد الإلهي ، ومن ورائه پانيسكا الرقيقة ابنة الإله پان (لوحة ٣٦٢) ، وإذا بامراه يتملكها الهلع المفاجيء ترجع القهقري بحركة غريزية ومع ذلك لا تملك الإعراض عما يدور أمامها من أمور مروعة تشد انتباهها ، وتغرب نظراتها عن مدى فزعها الذي يؤكد التواء جسدها وانفراج شفيتها عن صرخة مكتومة ، وامتداد كفها اليسرى وكلتها تدفع بعيداً عنها خطراً محمداً بها فتلفت بغتة حتى يتطاير وشاحها متموجاً وكأنه هالة تحيط بها . ولعل سبب فزعها المفاجيء هو وقوع نظرها على مشهد الجلد على الجدار المواجه لها (لوحة ٣٦٢) . وثمة ثلاثة من الساتير حمل أحدهم قناعاً مسرحياً بشع الملامح بينما دس الثاني وجهه في طاس فضى يقدمه له زميل ملتصق جالس فيعب الخمر في نهم رمزاً لطقوس احتساء الخمر المقدس . ولعل الكأس كان يحتوي على النبيذ المقدس المخصص للمشاركين في طقوس العقيدة السرية الديونيسية الأورفية^(٢) (لوحة ٣٦٣) . يلي ذلك مشهد ديونيسوس وأريادنى والكشف عما تحتويه المذرة المقدسة حتى تبلغ الطقوس ذروتها في مشهد الجلد ، حيث نرى امرأة ذات جناحين سوداوين كبيرين مبسوطين تجلد العروس فريستها التي تتجاسر على الكشف عما تحبته المذرة المقدسة وهو القضيب رمز خصوبة الذكور (لوحة ٣٦٤ ، ٣٦٥) . وكان على المرأة التي تسعى إلى تلقى أصول هذه العقيدة الامتثال لمحنة الجلد قبيل الاحتفال بزفافها السرى إلى الإله ، وبذلك كان طقس التطهر يأخذ شكلاً مادياً ورمزياً في آن معاً . وكما كانت النساء في أركاديا اليونانية يجلدن بعضهن بعضاً خلال الحفل الديونيسي كانت الاحتفالات في عيد «اللوبيركاليا» الرومانى يجلدن غيرهن لإبعاد شيطان العقم عنهن ، مثلما شاعت شعائر مشابهة في طقوس القضيب الديونيسية ، والراجح أن الصورة التي تواجهنا تمثل جلد زوجة طال عليها الأمد دون أن تنجب . ويبرز لون اللحم الوردي لجسد المرأة جلياً في تباين مع لون رداثها البنى المنسدل وقد أغرقت رأسها فوق ركبتى سيدة أشفت عليها ، ولعل الفتاة قد أحسّت وخز آلام الجلد فخرت مغشياً عليها دون أن تحفّف عنها النظرة المتوسّلة التي تتجه بها السيدة الجالسة نحو المرأة المجنحة ، ولا يدها الرحيمة التي تربت بها على ظهرها (لوحة ٣٦٥) .



لوحة ٣٥٩ : قاعة الطقوس السرية . العروس خارجة من غرفة الزواج مستمعة إلى الصبي العاري يتلو النصوص ، بإشراف سيدة جالسة ، ثم تظهر من جديد حاملة صينية القربان .



لوحة ٣٦٠ : قاعة الطقوس السرية . الصبي العاري يتلو النصوص الدينية والعروس تظهر من جديد وهي تقدم القربان .



لوحة ٣٦٢ : قاعة الطقوس السرية . صبّ القران وسيلينوس يعزف على القيثارة ويانيسكا «المرأة المفزوعة» على مقربة منه .





لوحة ٣٦٣ : قاعة الطقوس السرية . ثلاثة من الساتير يمثلون طقوس احتساء الخمر المقدس .

لوحة ٣٦٤ : قاعة الطقوس السرية . ربة الألم المجنحة تجلد العروس لتتحد روحها مع الإله عن طريق الألم قبل الزواج حين كشفت عما تحتويه المذراة المقدسة ، بينما ترقص إحدى عابدات باكخوس وهي تدق الصاجات احتفاء بتطهر العروس .





لوحة ٣٦٥ : قاعة الطقوس
السرية : محنة الجلد وكاهنة باكخوس
الراقصة .

ويعقب مشهد التعذيب والجلد طقس الزواج السرى ، حيث نرى العروس البضة الشقراء جالسة على مقعد ذى قوائم محلاة بالزخارف الدائرية المحفورة وقد زينت ساعديها بسوار وارتدت «نجيتونا» رقيقاً دون أكمام ودثاراً أصفر بحواف بنفسجية مثبتة عند الخاصرة بحزام من نفس اللون ، تقف إلى جوارها وصيفة حسناء على حين يحمل لها كيوييد امرأة تتأمل فيها كيائها . ومع اختلاط العناصر البشرية والإلهية فى هذا المنظر فإن مشهد العروس المتراخية المنهكة التى ينبض جسدها بواقعية مفرطة - رغم ظهور كيوييد تجاهها - لا يكشف فحسب عما كان يشغل نساء ذلك العهد فى حياتهن اليومية بل وكذلك عن فتاة رومانية حقيقية وهى تستعد - بعد خوضها طقوس الجلد والتعذيب - للزفاف القدسى (لوحة ٣٦٦) .

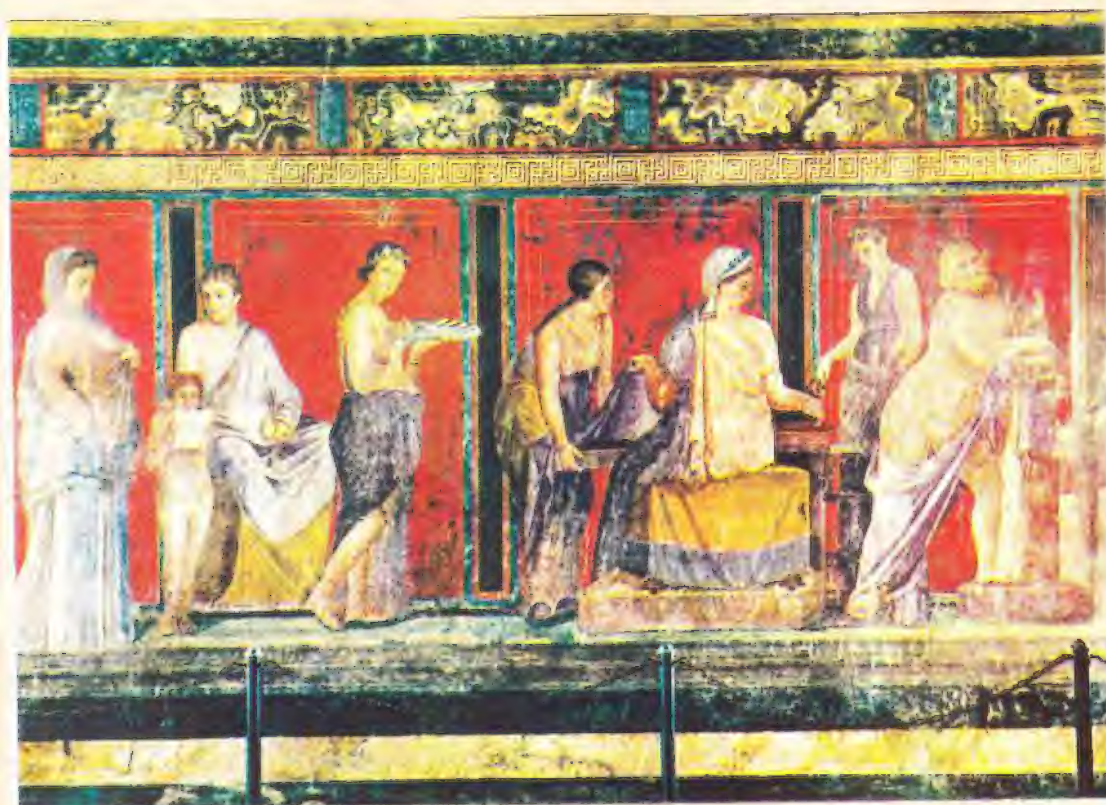
وبحار المرء إزاء هذه الحلقات المصورة التى تشى بالتقنة الرفيعة للفنان الذى رسمها ، ويتساءل عما إذا كان قد نقلها عن بعض النماذج المتأغرة أم أنها أحد المبتكرات الأصيلة لمصور كامباني فذ ؟ ولا يعترينا الشك فى أن تصوير مراسم عقيدة شائعة كعقيدة ديونيسوس بشخصها ومراحلها التى تملئها التقاليد القديمة لا يمكن أن يكون كله تصويراً كامبانياً أصيلاً ، غير أن الفنان يكشف عن عبقريته الشخصية فى إحساسه العميق بالمشاعر الإنسانية النابضة فيمن رسمهم من شخوص بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد شخوص



لوحة ٣٦٦ : قاعة الطقوس السرية : العروس تتأهب للزفاف وأمامها تابع يحمل لها المرأة وخلتها وصيفة .

محايدة أو شخصوس نمطية ، فمن الواضح أن الفنان قام بدراسة البيئة من حوله ببصيرة نافذة ثم عكف على تسجيلها من واقع تجربته الشخصية . وفي الحق إن هذه الحلقات المصورة تكشف عن أشد قسّمات التصوير الكامباني أصالة وعلى رأسها الإعراض عن التقاليد الكلاسيكية المحدثّة والزروع نحو إضفاء سمات البشر على الآلهة والأبطال ، فنشهد في صورة ديونيسوس بوجهه المتفخ وأنفه العريض ونظرتة المشربة بنشوة الغرام خير معبر عن المفهوم الروماني «لباكخوس» الذي يختلف كل الاختلاف عن ديونيسوس في الأسطورة اليونانية . ونلمح على وجه سيلينوس الثمل الغليظ القائمة الشغوف بأنغام قيثارته تعبيراً بشرياً يتعدّر العثور على مثيله في حصيلة الشخصوس شبه الإلهية في التصاوير المتأغرقة (لوحة ٣٦٧) ، على حين نستشف الحيوية النابضة بالكاء التي يتصف بها سكان هذه البلاد في كل من پانيسكا والساتير الغض (لوحة ٣٦٨) . ونجد هذا النمط شائعاً بين معظم النساء اللاتي صوّرنهن هذا الفنان ، فليست صورهن صور شخصوس نمطية بل هي بالفعل پورترهيات واقعية تنبض بالحياة ، على نحو ما نرى في الصورة الجذابة للعروس الشقراء ، فمن العسير الوقوع على مثيلها في التصاوير اليونانية ، بل إن ظهور كيوييد معها لا يحرم المشهد من الواقعية والحيوية ، وعلى نحو ما نشهد في پورترهيات الأسرة الجذابة في مشهد التطهّر حيث تتباين الصورة المجانية للكاهنة مع كل من وجه العذراء المستدير المليء ورشاقة الفتاة الخجول التي تصبّ على استحياء ماء التطهّر (لوحة ٣٦٩)

ولا يسعنا إلا الإعجاب بإنجاز هذا الفنان الجريء بخروجه على الأساليب النمطية لفنان المدرسة الكلاسيكية المحدثّة ، وبقدرته الفذة على إضفاء الإنسانية على شخصوسه وعلى التعبير عن المشاعر الدينية



لوحة ٣٦٧ : قاعة الطقوس السرية : الصبي العاري يتلو النصوص الدينية . مشهد التطهر
وسيلينوس ينشد بينما يعزف على القيثارة

لوحة ٣٦٨ : قاعة الطقوس السرية . ساتير وإحدى الممثلةات في حفل الطقوس السرية .





لوحة ٣٦٩ : قاعة الطقوس السرية .
فتاة تصب ماء التطهر في مشهد التطهر

التي تفجرها المشاركة في الطقوس السرية . وما من شك في أن هذه الزخارف من عمل فنان لقن فنون الرسم في المدرسة اليونانية بكامبانيا ، وبعد أن أخذ عنها مفاهيمها الدينية وموضوعاتها التصويرية وتقنية رسم شخصها أعاد صياغتها في قالب جديد من ابتكاره الشخصي .

وتأتينا ثانی المجموعات المصورة الكبرى للزخارف الجدارية التي تضم صور الشخصوس من «دار بوسكور يالی» الريفية المتاخمة ليومبي والتي لا تبعد كثيراً عن الموقع الذي اكتشفت فيه آنية بوسكور يالی الفضية الشهيرة والمحفوظة بمتحف اللوفر (لوحة ٣٧٠) . على أنه مما يؤسف له أن بات من المتعذر مشاهدة هذه التصميمات الزخرفية المصورة المتناغمة مع عناصر الدار المعمارية في موقعها كوحدة عضوية واحدة مثلاً هو الحال في مجموعة «قُبلا طقوس العقيدة السرية» ، ذلك أن تصاويرها البديعة قد انتزعت من مكانها وتوزعت بين متاحف المتروبوليتان وناپلي واللوثر .



لوحة ٣٧٠ : قيثا بوسكوريلي : آنية « سيفنوس » . ديونيسوس الطفل والنمر . بإذن من متحف اللوفر .

وكما هو الحال في قيثا طقوس العقائد السرية تشتمل كل من قاعة الاستقبال وغرفة الطعام على مجموعات من تصاوير الشخصوس ذات الحجم الكبير غير أنها لا تمثل في هذه الدار الطقوس الدينية وإنما تسجل أحداثاً تاريخية تكشف عن شخصيات نمطية من شخصيات العالم المتأغرق كالمملوك والملكات والأمراء وعازفات القيثار ، تنم إيماءاتهم وسلوكهم وأزيائهم على أنهم لا يعدون كثيراً عن شخصوس المجتمعين الروماني والكامپاني . فنشهد في (اللوحة ٣٧١) قاعة بأحد القصور الملكية طليت جدرانها - التي يعلوها إفريز ذهبي عريض مزوَّق بالحلويات الزخرفية - باللون القرمزي ، تنتصب بها الأعمدة الرخامية الملساء التي تطوقها شرائط معدنية وتجملها زخارف الوريدات . ويتعذر التعرف على هوية الشخصين المصورين اللذين يتجاذبان أطراف الحديث ، فعلى حين يرى بعض المؤرخين أنها لأنتيجونوس الثاني ابن ديمتريوس بوليورسيستس ملك مقدونيا وأمه مع بعض أفراد الحاشية ، يزعم البعض الآخر أنها لبعض أعضاء البلاط الملكي لأسرة البطالمة بمصر التي كانت على صلة وثيقة بكامپانيا . ولعل الشيخ الملتحي المهيب المتكىء على العصا المحدودة والذي يتطلع شاردأ إلى الشخصين المائلين أمامه أحد فلاسفة القصر المنوط بهم تربية أبناء الأسرة المالكة (لوحة ٣٧٢) . وقد أضفى الفنان على شخصيته من الروحانية والجلال ما جعلها تطفئ على كل ما عداها من شخصوس اللوحة ، إذ يقف الشيخ المسن في الطرف البعيد من الجدار في عزلة تكشف عن التباين بين إمارات الزهد والتقشف التي اشتهرت عن حكماء اليونان وبين ميوعة الأمير الشاب وترهل المرأة الجالسة . ومن بين بورتريهات الفلاسفة اليونان التي وصلت إلينا قلما نجد ما يضارع هذه الصورة في إيحاءها بما يخفونه في مكنون صدورهم . وجاءت طيات العباءة الفضفاضة شبيهة بطيات تماثيل الخطباء والحكماء المنفذة وفق الأسلوب المتأغرق ، واستخدم المصور فرشاة ثرية الألوان حتى لقد أبرزت لمساتها نسيج الثوب وتعدّد طبقاته فبدا الفيلسوف وكأنما أصابته رعشة ارتجف لها بدنه كله . ويراد المرء شعور بأن هذا الحكيم الكهل كان يتأهب لتبادل الحديث مع الأمير وأمه . وبمضاهاة تقنية مصور قيثا الطقوس السرية بمصور قيثا

لوحة ٣٧١ : فيلا بوسكور يالى :
تصوير جدارى للأسيرة المالكة
المقدونية . بإذن من متحف نابلي
القومي



بوسكور يالى نجد أسلوب الفنان الثانى أنضج فى رسم الشخصيات والسمات والحركات المميزة لشخصه التاريخية ، كما تتجلى مهارته الفائقة فى تصوير الثياب حتى برز فيها المصور الأول . ويوحى لنا رسم شخص الحكام بأن فنان فيلا بوسكور يالى كان من كبار المصورين اليونان الذين ألفوا حياة العالم المتأغرق وتقاليد الأسر اليونانية الحاكمة فى الشرق والسائدة أيامها .

وتحظى لوحة فسيفساء الإسكندر فى معركة إيسوس التى عثر عليها بأرضية دار جان الغاب [الفون] ببومبي بإعجاب واهتمام لا ضريب لهما على مرّ العصور . فالثابت أنها نقل أمين عن أحد أعمال مصور يونانى قدير من القرن الرابع ق . م . ممن قرأنا عنهم دون أن نشهد لهم أى عمل من التصوير ذى الحجم الكبير . ويتمى هذا النوع من التصوير الفسيفسائى المستخدم لرصف أرضيات الدور الفاخرة إلى التقنية المعروفة باسم تقنية الزخارف الدودية الشكل Opus Vermiculatum التى تستعمل مكعبات دقيقة من الفسيفساء تتيح للفنان نظم الألوان وتنسيقها فى أسلوب الجلاء والعتمة . ومن الطبيعى أن تساورنا الدهشة حين نرى هذه اللوحة الأرضية معلقة رأسياً بمتحف نابلي ، وإن كان لا ريب أن الأصل المصور المنقولة عنه



لوحة ٣٧٢ : فيلا بوسكوريالى : الفيلسوف . ياذن من متحف نابلي القومى .

كان معلّقاً رأسياً . وما من شك في أن هذه اللوحة الفسيفسائية وافدة من أحد مراكز الفسيفساء الرئيسة في الإسكندرية أو جزر بحر إيجه خلال العصر الذهبي للطراز الزخرفي الثاني حين شاعت زخارف التكوينات الضخمة التي تضم الشخوص . والموضوع الذي تتناوله اللوحة هو معركة إيسوس [بكيليا أو سيليسيا] التي أوقع فيها الإسكندر الأكبر الهزيمة بدارا ملك الفرس . ولقد جمع الفنان بين القائدين الظاهر والمهزوم وجهاً لوجه وسط خضم الالتحام المتلاطم ، فسجل ببراعة انفعالات الزهو والقسوة على قسمات البطل المقدوني وانفعالات المرارة والهزيمة على الملك الفارسي المنكوب (لوحة ٣٧٣) . وتخلو خلفية اللوحة تماماً من التصوير فلا أثر البتة لأى منظر طبيعي باستثناء شجرة واحدة تداعت وكأن صاعقة مستها ، ولا وجود للون ما يميز الأرض عن الأفق ، الأمر الذي يشدّ بصر المشاهد على التوالى إلى الجيشين المتحاربين . وعلى حين نرى دارا بثوبه الشرقي الفضفاض معتمراً بتاجه الأصفر الضخم فوق عجلته الحربية يظهر الإسكندر عارى الرأس مرتدياً درعه وقد تألفت عيناه وتطايّر شعره وكأنه أحد آلهة الحرب يقود الهجوم وسط جموع المقاتلين ويسدّد برمح الطعنات إلى فارس فارسي يحاول صدّ انقضاضه على الملك الذي لاذ بالفرار . وما يلبث الفرس أن يقيموا حاجزاً من الرماح المشرعة حول عجلة دارا الحربية لستر انسحابه بينما تصدر صرعى الفرس من الفرسان والخيل أمامية اللوحة .

وعلى الرغم من أن هذه اللوحة مستنسخة عن أصل يوناني قديم إلا أنه بوسعنا أن نستشف كيف تفجّرت مشاعر الفنان اليوناني الذي أبدع الأصل المصور ليكشف عن المغزى الدرامي في اللقاء بين العالم اليوناني والعالم الشرقي ، إذ حصر تكوينه الفني في هذه اللحظة بالذات ليسجل اندفاع الإسكندر في بسالة هوجاء للوصول إلى خصمة المتقهقر ، ومسحة الألم واليأس التي ينطبق بها وجه دارا وهو يتطلع نحو ضباطه الجرحى من حوله . كما وفق كل التوفيق في تسجيله البارع لمرارة الهزيمة عن طريق الأسلحة المتساقطة والتروس المتناثرة في أنحاء ساحة القتال . وقد أوحى الفنان بأبعاد الفراغ بأسلوب غير مباشر من خلال

لوحة ٣٧٣ : دار جان الغاب : فسيفساء الإسكندر . معركة إيسوس بين الإسكندر وداريوس .
فسيفساء . يومي . بإذن من متحف نابلي القومي .



تنسيقه الأخاذ للرمح المتناثرة في الأفق وبواسطة تراكب الشخصوس وتداخلها بطريقة ما تزال تدعو إلى الإعجاب ، كى يعبر عن التحام الحشود الصاخبة في حومة الوغى بمهارته الفائقة في تدرج ألوان سلمه اللونى ثم من خلال التضاؤل النسبى لأحجام المقاتلين والخيال المتناطحة . ولعل فنان الفسيفساء الكامپانى وهو يترجم اللوحة المصورة الأصلية قد شاء تبسيط خطة ألوانه واختيار الهادىء منها فحسب ، غير أن الراجع أنه اقتصر عن عمد على الألوان الأربعة التى ذكر پلينيوس أن أساتذة التصوير اليونانى قد استخدموها في مصوراتهم الشهيرة وهى الأحمر والأسود والأبيض والأصفر .

تصوير الملاحم

كشفت الحفائر التى جرت عام ١٨٢٥ بدار الشاعر التراجيدى في يومى عن منجزات مصورة رفيعة المستوى سواء في مهارة الرسامة أو في تنوع تكوينات الشخصوس . ولا يقل عدد التصاوير التى تتناول الملاحم في هذه الدار عن خمسة نعرض ثلاثاً منها ، وجميعها تلقى الضوء بموضوعاتها وبأسلوبها على العلاقة القائمة بين الأصول اليونانية وبين المستنسخات الكامپانية . وقد أزيح الستار في يومى خلال الخمسين سنة الأخيرة عن مزيد من لوحات الملاحم المصورة ومن الأفاريز التى تضم تصاوير مستمدة من «صحائف الإلياذة» .

والراجع أن التصوير اليومى قد اقتبس الموضوعات الهومرية الممثلة في التصاوير الكلاسيكية التى وصلت إلى روما وفي المستنسخات المنحرة نوعاً ما على أيدي المصورين المقلدين من اليونان والرومان . ويعزز هذا رأى ما ذكره پلينيوس من أن مجموعة كاملة من تصاوير الإلياذة كانت برواق فيليبوس بروما من عمل مصور يدعى ثيوروس أو ثيوس الصاموسى ، فضلاً عن أن جملة من التصاوير الهومرية قد تناولت هذه الموضوعات نفسها وإن اختلفت شكلاً وأسلوباً . على أن كافة هذه الصور تكشف عن احتذاء الفنانين الكامپانيين نهج التكوين الفنى للتصاوير الكلاسيكية والنقوش البارزة الشائع خلال القرن الرابع ق . م . حيث تدور الأحداث المصورة عادة داخل الدور ، تشى بها بضع تفصيلات معمارية مجملية هنا وهناك أو الإيحاء بالجو العام داخل هذه البيوت ، وتكاد الشخصوس فيها تغمر فراغ الصورة كله مرتبة في مستويات متعاقبة عمقاً وارتفاعاً . وتبرز أشكال الأبطال جلية في منتصف اللوحة وأماميتها زاهية اللون متألفة إزاء الشخصوس الثانوية التى يرسمها الفنان على هواه متحرراً من القواعد التقليدية فتبدو نابضة بالجاذبية الإنسانية .

وما نكاد نتأمل لوحة «التضحية بإيفيجينيا»^(٣) من دار الشاعر التراجيدى (لوحة ٣٧٤) حتى يتضح لنا أن مسحة الأسى البادية على أجاممنون في يسار اللوحة لم تنجح في تحرير الصورة من فتور النزعة الأكاديمية الطاغية على التكوين الفنى برقته بالرغم مما ظفرت به من إعجاب وإطراء . وقد أولى الفنان الجانبين الإنسانى والدرامى عنايته ، فتبدو إيفيجينيا في منتصف الصورة يحملها أوديسيوس ومحارب آخر لعله أخيل نحو المذبح ، وقد رفعت ذراعيها استشارة للعواطف وتطلعت نحو أبيها أجاممنون تستصرخه في نداء صامت . لكنه يقف راضخاً ممثلاً أمام مشيئة الربة ديانا معبراً عن عجزه بإدارة ظهره للمشهد المأساوى



لوحة ٣٧٤ : دار الشاعر التراجيدي في يومى . التضحية بإيفيجينيا . تصوير جدارى . بإذن من متحف نابلى القومى

الذى يذهب بلبه مستنداً إلى عمود خفيض ينتصب فوقه تمثال ديانا ، ملتفتاً بعباءته مخفياً وجهه الباكي بكفه . وفي الجانب الآخر من اللوحة يقف الكاهن كالحاس متردداً قبل أن يشرع في طقوس القربان ، وتؤيد سبابته المرفوعة إلى شفثيه ما يدور في خاطره من تهيب وقلق إلى أن تطل الربة ديانا بغتة من بين السحب وبين يديها حورية تدفع بالظبية التى تفتدى بها إيفيجينيا .

وثمة لوحة أخرى بنفس الدار لأخيل وهو يسلم بريسييس (لوحة ٣٧٥) وموضوعها القصة الشهيرة في صدر الإلياذة التى تدور حول الصراع بين أخيل وأجاممنون قائدا الجيش الإغريقى أمام طرواده . وكانت بريسييس إحدى السبايا التى وقع أخيل أسير غرامها غير أن أجاممنون احتفظ بها لنفسه . ونلمس في هذه اللوحة تناولاً سيكولوجياً يضيف عنصراً وجدانياً جديداً على فن التصوير . فكما شاهدنا في لوحة فسيفساء الإسكندر علائم البلبلة والاضطراب متجلية في وجه الملك دارا نرى المصور هنا قد أسيع على وجه أخيل انفعالات شتى تجمع بين الحزن والامثال والتمرد والسخط المكبوت ، على حين بدت بريسييس برغم محتتها مستسلمة في وقار ملحوظ ، غير أنه علينا أن نذكر أن هذا العصر هو الذى ظهر فيه الفنان أرسطيديس الذى وصفه پلينيوس بأنه أول من صور الروح المكنونة وعبر عن العواطف البشرية . وتبدو الخلفية المعمارية في



لوحة ٣٧٥ : أخيل يسلم بريسييس . بومي . بإذن من متحف نابلي القومى

هذا المشهد الداخلى على جانب كبير من البساطة إذ لا تعدو باباً وستاراً ، وتنظم الشخصوص فى صفين أو ثلاثة تملأ الفراغ وتؤكد الإيحاء بالعمق . ويؤجج الجنود المختفون وراء تروسهم وبعض خوذات المحاربين من الأثر الناجم عن تدرج المستويات ، كما أن وضعة أخيل الجالسة بالمواجهة تضاعف الإحساس بالعمق المتمركز فى منتصف الصورة . وقد ساعد شعاع الضوء المنسرب من اليمين فى الكشف عن الفروق الدقيقة والتباين بين الألوان الزرقاء والوردية والخضراء والصفراء . كما وفق هذا الفنان المبدع إلى استخدام التأثيرات المتعارضة ، فظهر أخيل مواجهاً على حين أدار صديقه پاتروكلوس ظهره للمشاهد ، وبدت بريسييس وهى ملتفة بعباءتها ممثلة لمصيرها الأليم فى تعارض مع القوة الباطشة التى تمثلها تروس المحاربين . وتتألق وسط الصورة قسما الكهل فينكس الحليق الذقن كأنها لتمثال منحوت يعيد إلى الذاكرة الصورة الرائعة لحكام اليونان وفلاسفتهم .

وتتميز اللوحة الثالثة من دار الشاعر التراجيدى بالركة والرهافة وتمثل كريسييس الغائنة وهى تستقل السفينة فى طريق عودتها إلى أبيها الكاهن بعد أن اضطر أجائمنون إلى فك أسرها بأمر من الإله أبوللو (لوحة ٣٧٦) . ويبدو أحد البحارة فوق ظهر السفينة ييسط لها يده ليساعدها على الصعود بينما هى تتوجس خوفاً



لوحة ٣٧٦ : رحيل كريسييس من طروادة . بومبي . باذن من متحف نابلي القومى .

من رحلة الأوبى فى البحر العاصف فتتظر شاردة جزعة ، وظهر إلى جوارها صبى يتطلع إليها فى تطفل وفضول .

وعلى الرغم من أنه لم يبق لنا من لوحة أخيل فى سكيروس (لوحة ٣٧٧) من دار الديسكورى ببومبي إلا مجزوءة فحسب إلا أنها تستلفت الأنظار بروعة أسلوبها وجمال تكوينها الفنى كما تنبئ عن الحساسية الفنية المزهفة للفنان الكامباني . وكان أوديسيوس وديوميديس قد وُفقا إلى العثور على مخبأ أخيل بقصر ليكوميدس ملك سكيروس متنكراً فى زى النساء . وبدعائهما المعروف استطاعاً إزكاء روح القتال الكامنة فى وجدان البطل الشجاع بعد أن عرضا أمامه أسلحة القتال التى ما كاد يسمع صوت ارتطامها حتى تفجرت حماسته . وتسجل اللوحة اللحظة الدرامية التى يتأهب فيها أخيل لمغادرة القصر وهو ما يزال فى زيه النسائي متردداً بين الإقدام والإحجام قابضاً على سيفه وتنم نظراته عن التحفز . ومن ورائه تبدو دايداميا ابنة الملكة المدهنة فى هواه ترفع ذراعها هلعاً على فراقه على حين جالس الملك يرقب ما يدور أمامه مذهولاً بلا حول ولا قوة .



لوحة ٣٧٧ : فيلا الديسكورى فى بومبى : أنخيل فى سكىروس . ياذن من المتحف القومى بنابلى

والمشهد مرسوم ضمن إطار معمارى بسيط داخل القصر الملكى ذى درجات لونية هادئة تتضاءل أمام ألوان اللوحة الحادة الصارخة وإن أضفى اللون الأزرق الرمادى الغالب على الغلالات النسائية لمسة رقيقة هنا وهناك . ويبدو شعر أخيل بنياً ضارباً إلى الحمرة وقد التمعت عيناه ببريق التوق إلى المخاطر ، وتتعارض ليونة جسده اللدن الذى يبدو من تحت ثوبه النسائى الرقيق مع صلابة جسدى أوديسيوس وديوميديس الفتيين . ويؤكد الفنان هذه الصلابة فى ذراعى أوديسيوس وساقيه ووجهه الملتحي والمعتمر بقلنسوة فريجية . وأنشأ المصور من هذه العناصر القوية تعارضاً مع اللون الوردى الناعم الذى طلى به جسد دايداميا شبه العارى .

وفى جميع التكوينات الفنية الرفيعة بدار الشاعر التراجيدى ودار الدئسكورى نجد أن الصور ذات الموضوعات الهومرية ما تزال تستوحى أصول التصوير الكلاسيكى العظيم للقرن الرابع ق . م . ، غير أن هذه الموضوعات ما لبثت أن شقت طريقها إلى إنجازات المصورين العاديين بفضل الانتشار الواسع المدى لصحائف الإلياذة وبفضل الاهتمام المضطرد بالأساطير المتعلقة بفرار أينياس من طرواده وتأسيسه لروما ، مثل لوحة الطبيب إياپيس الطروادى - الذى اصطفاه الإله أبوللو ووهبه قدرة خارقة على استخدام الأعشاب للتطبيب ومعالجة الأمراض - وهو يضمّد جرحاً فى ساق أينياس بعد إحدى المعارك (لوحة ٣٧٨) . وإلى جوار هذه الأعمال المستوحاة من بطولات الملاحم الكلاسيكية كانت ثمة أعمال أخرى



لوحة ٣٧٨ : الطبيب إياپيس
يعالج جرح أينياس

تواكب أذواق البسطاء من الناس يتجلى فيها خيال الفنان ومدى قدرته على الابتكار مما أفضى إلى ظهور صياغة شعبية مصورة للإلياذة فوق جدران الدور بومبي ، مثال ذلك لوحة ثلاثية مصورة «بدار ميناندر» تنطوي على تفسير جديد للملحمة في صورة أسطورة شعبية استعرض فيها الفنان تلقائيته وموهبته القصصية الفطرية في تحويل الجلال الملحمي إلى ما يشبه الحكايات الخرافية ، وهو ما نشهده في اللوحة التي تصور أچاكس بعد أن سبى كاساندرا واقفاً إلى جانب أبيها الملك پريام الكهل الذي يحاول سدى إنقاذ ابنته المحبوبة وقد وقفت تلتمس العون عند تمثال لأثينا . وقد أشاع الفنان جو المأساة في أرجاء اللوحة بإظهار عجز پريام السنيء الطالع إزاء ما تتعرض له كاساندرا من إذلال في حضرته (لوحة ٣٧٩) . وهكذا اندفع

لوحة ٣٧٩ : أچاكس وكاساندرا في قصر پريام . بومبي . ياذن من متحف نابل القومي



المصورون بعد أن خرجوا على القواعد التقليدية يجسّدون مفهومهم الشخصى لمشاهد الموضوعات الملحمية بشقى الوسائل والأساليب مثلما رأينا فى تصاويرهم للمناظر الطبيعية فى ملحمة الأوديسيا حين ابتدعوا أسلوباً عصرياً بلغوا به مستوى لا يبارى من الخيال الأسر . ويتبين لنا هذا أيضاً من لوحة مصورة ما فتىء موضوعها يتكرر فى الفن القديم والحديث على السواء هى لوحة «حصان طروادة» (لوحة ٣٨٠) التى سجل الفنان فيها الاضطراب الذى داهم شعب طرواده وهو يحتفل ابتهاجاً بالنصر الموهوم فى ضوء المشاعل بالأسلوب الانطباعى . وتمثل الصورة حشداً من المواطنين يجرون الحصان تحت جناح الظلام إلى مدينة طروادة فى حراسة بعض الجنود ، بينما تتراءى أسوار المدينة وأبراجها تحت ضوء المشاعل غائمة على مرمى البصر فى الأفق البعيد . ونشهد فى أعلى اللوحة طيف امرأة تحوم ملوكة بمشعلها فوق المدينة المشؤمة وكأنها ربة الانتقام تنذر بكارثة وشيكة الوقوع . وفى منتصف المسافة بين أسوار المدينة وموكب الحصان يتقدم المحاربون فى صفوف متراصة ، ومن ورائهم تتبدى كتلة غير واضحة المعالم من الرجال يعتمرون بالقلنسوات وسط العتمة يتعذر تمييزها إلا من رماحها المتجهة إلى السماء . وفى أمامية الصورة مجموعة صغيرة من الرجال يبذلون جهداً خارقاً فى جرّ الحصان الخشبي الذى غاص قائمائه الأماميان فى باطن الأرض وكأنه يقاوم جهودهم وقد توهجوا تحت ضوء المشاعل الذى كاد يعمى أبصارهم . وإلى يسار اللوحة نرى بين الشجرة الجرداء وتمثال أثينا ، كاساندرًا تهرع للأمام وهى تتوجّس الشر المحقق بها ، وثمة بعض الشخصوس الثانوية تكشف عنها ومضات من الضوء الراجف الذى يؤجج من أثر الاضطراب . وعلى مقربة

لوحة ٣٨٠ : حصان طروادة . بومبى . بإذن من متحف نابلى القومى .



من الحصان نجار يقوم بمطرقته أحد قوائم الحصان الخشبي ، وعلى قيد خطوات منه رجل آخر يستنهض همم الرجال ويستحثهم . وعند قاعدة العمود تجلس امرأة تتباين سكينتها ورباطة جأشها مع الأجساد المتوترة المشدودة لثثة الرجال المضطلعين بجحر الحصان . وفي هذه الصورة النادرة يتكامل كل من المنظر الطبيعي والقصة الملحمية تكاملاً بارعاً يثير إعجابنا بهذا الفنان الكامباني الفذ الذي استطاع بأسلوبه الانطباعي المبتكر إضفاء الجلال التراجيدي على هذا المشهد الليلي ، فنثر أضواءه الشديدة بحيث تكشف عن لمسات شاعرية رقيقة .

تصوير الآلهة والأبطال والأساطير والشعائر المقدسة

ما كاد الدكتاتور كورنيليوس سولاً يُخضع مدينة بومبي في عام ٨٠ ق . م . للحكم الروماني حتى وضعها في رعاية فينوس إلهة الحب ، وسميت مستعمرة «فينيريا كورنيليا» نسبة إلى كل من فينوس وكورنيليوس سولاً الذي كرس للربة فينوس معبداً من أجل معابد المدينة ما لبث أن تهدم وباءت محاولات إعادة بنائه بالفشل . ولم تُكتشف حتى الآن في موقع هذا المعبد أية تماثيل من البرونز أو الرخام لفينوس ، الأمر الذي يعنى عدم قيام الدليل المادي على ممارسة المدينة عبادة هذه الربة رسمياً إلا من خلال بعض التصاوير الجدارية الباقية والتي كانت فينوس قاسماً مشتركاً في معظمها حتى لم يعد ظهورها قاصراً على جدران الدور فحسب بل امتد بالمثل إلى الحدائق وواجهات الحوانيت . وعلى حين نجد شخصية فينوس مصورة في الموضوعات الميثولوجية وفق تقاليد الفن الكلاسيكي نجدها في صور الموضوعات العقائدية أقرب ما تكون إلى البشر ، غير أنه في كلتا الحالتين جاءت صور فينوس اليومية بعيدة كل البعد عن الجمال المثالي الذي ألفناه في الفن الكلاسيكي ، فتارة تتسم ملامحها بالقسمات المحلية للنساء الكامبانيات متخذة الوضعات التي عهدناها في صورهن ، وتارة أخرى تبدو في هيئتها التقليدية متلفعة بالعباءة الرومانية البسيطة حاملة رموز ربوبيتها . وفي مجتمع متحضر متحرر واسع الثقافة مثل مجتمع بومبي المولع بالأناشيد الرعوية الرومانسية وبالنوادر الشاعرية اللاذعة الماثورة عن شعراء الإسكندرية كان تصوير فينوس ذريعة محببة لإضفاء الرشاقة والخلاعة على فن التصوير والكشف عن النواحي الجنسية من أسطورتها ، ومن ثم كانت لوحة «مصادرة فينوس لسهام كيوييد» أو لوحتها وهي تحض هيلينا على خيانة زوجها [بدار الكاهن أماندوس] أو وهي تضمّد جراح عشيقها أدونيس [بدار أدونيس] أو وهي تنزع عن مارس أسلحته بوصفها داعية السلام [بدار مارس وفينوس] . وكان عشق فينوس لمارس موضوعاً أثيراً لدى المصورين البومبيين بصفة خاصة . وثمة لوحة صغيرة ما تزال محتفظة بألوانها الأصلية [بدار لوكريتيوس فرونتو] (لوحة ٣٨١) تصور فينوس مرتدية ثوباً زعفرانياً متدثرة بعباءة بنفسجية تتطلع في شرود خليق بعذراء ليلة زفافها ، جالسة في غرفة النوم فوق فراش وثير تعلوه حشية سميكة . وإلى جوارها يقف مارس مرتدياً خلاطيس أزرق ومعتماً بخوذة يكسوها الريش يغازلها بينما هي تتصنع الخفر والحياء غير المعهودين في الربة عاشقة الدعابة والمرح . ويقف كيوييد رهن إشارتها فضلاً عن خادمتين إلى يمين الصورة تنتظران إشارة الربة



لوحة ٣٨١ : دار ماركوس لوكرينشيوس فرونتوني في بومبي : مارس يغازل ثينوس

لإعدادها للحظة الزفاف . وثمة خادمتان أخرتان وسط الصورة تحيطان بهرميس الرسول المجنح الجبين الذى ينقل لثولكان زوج ثينوس نبأ وقوع العاشقين أسرى الشبكة التى نصبها لهما الأخير .

ومن أحدث حفائر بومبي وصلتنا لوحة صغيرة بديعة تصف مولد ثينوس وفقاً للأسطورة التى تروى أن كرونوس عندما رأى تكاثر عدد أشقائه الذين ينجبهم أبوه أورانوس «السماء» من أمه جيا «الأرض» أراد أن يضع لذلك نهاية وأخذ يتحين اللحظة التى يختل فيها أبوه بأمه حتى إذا رآه يهيم بها سارع بقطع عضو أبيه التناسلى وقذف به إلى أعماق البحر الذى لم تلبث مياهه أن انفجرت وانبثقت من بينها عروس رائعة الفتنة هى أفروديتى [ثينوس] إلهة الحب والجمال تلقتها حوريات البحر ساعة ولادتها ثم حملنها فوق محارة إلى جزيرة كيثيرا [قبرص] (لوحة ٣٨٢) . ويحتفظ متحف بومبي بلوحة أخرى لثينوس فى أحضان مارس يخلق فوقها كيوييد (لوحة ٣٨٣) .

وبطبيعة الحال لم تكن ثينوس وحدها هى الإلهة التى تناوها الفنانون عند طرقهم موضوعات العشق والهووى فلم يسلم إله أو إلهة من غمزات فرشاة المصورين وعلى رأسهم كبيرهم چوپيتر الذى كانت غرامياته مصدر إلهام خصيب لخيالات المصورين مثل صورته متكرراً فى هيئة ثور لاختطاف أوروبا الفينيقية من بين صوحيباتها (لوحة ٣٨٤) ومثل صور عشقه لإيو واغتصابه لداناي ، ومثل حيرة أبوللو وتردده بين داناي وكيياريسوس ، ومثل غرام پوز يدون بأمفيتريتى ، وعشق ديانا لإنديمون وسوء طالع أكتايون حين وقع بصره عليها عارية تستحم . وهكذا كان عالم الآلهة والأبطال الخرافى ونوادير هوهم كنزاً لا يفنى لا يفتأ



لوحة ٣٨٢ : فينوس تعلقو محارها في طريقها إلى كيثيرا [أحدث حفائر بومبي]

لوحة ٣٨٣ : مارس و فينوس . بومبي . بإذن من متحف نابلي القومي





لوحة ٣٨٤ : الثور جربيرت يختطف أوروبا . بإذن من متحف نابلي القومي

المصورون يستمدون منه ويقتبسون تصاويرهم الدائرة حول هيمنة الحب على قلوب الآلهة بل والأبطال من البشر ، فلم يكن هرقل مجرد بطل يفتك بالوحوش المفترسة بل كان عاشقاً متيباً بالنساء ، حتى دفعته غيرته على زوجته ديانيرا من القنطور نيسوس إلى أن يرديه قتيلاً حين شاهده يحاول الاعتداء عليها [دار القنطور] ، كما اختطف أوجي حين وقع نظره عليها وهي تغسل ثيابها ورزق منها بابنه تليفوس ، وحصل بالحيلة لا بالقوة على التفاحات الذهبية^(٤) التي قدمتها جيا هدية عرس إلى هيرا وقامت بنات أطلس الهسبريديس بحراستها في حديقتهن قرب جبل أطلس بأفريقيا يساعدهن الأفعوان لادون (لوحة ٣٨٥) .

وبعد أن صرع البطل ثيسوس المينطور [ببازيليكا هرقلانيوم] هجر معشوقته أريادني وحيدة بجزيرة ناكسوس إلى أن وقعت عليها عين الإله باخنوس [ديونيسوس] مستغرقة في النوم فعشقها لتوه ،

وهو الموقف الذى سجله الفنان فى شاعرية فريدة (لوحة ٣٨٦ أ ، ب) حيث تشكّل إجماعة ديونيسوس التى
جُمِدَتْ بفتة وسط حركة الرياح حين استوقفه جسد أريادنى العارى فى المستوى الأمامى للوحة بينما تعربد
الثلة المصاحبة للإله كما تشاء فى المستوى الخلفى ، ولم يفتن إلى وجود أريادنى من بينهم غير سيلينوس

لوحة ٣٨٥ : دار ساكيردوس أمادوس : هرقل والمهبريديس . بومبي .



لوحة ٣٨٦ : ديونيسوس يقع نظره على أريادنى
نائمة فى جزيرة ناكسوس . يومى . بإذن من
متحف نابلى القومى



العجوز الذى تُعزّز إيماءة يده المرفوعة إيماءة يد الإله الفتى . وثمة ساتير وراء سيلينوس يستدير لاستدعاء أحد رفاقه من المستوى الخلفى البعيد فوق قمم الصخور فتثير حركته الإحساس بعمق فراغ الصورة الذى يغشاه ضباب الفجر ، وتبدو الشخصيات فيه مجرد ظلال بينما تتنوع الألوان الهادئة الذهبية البنية والخضراء والزرقاء بلا حصر حتى تأخذ الظلال نفسها ألواناً متوسطة بين الغامق والفاتح وتغدو الألوان انعكاساً للدرجات اللونية .

ويبدو باكخوس فى لوحة أخرى (لوحة ٣٨٧) [لم يبق منه فى اللوحة غير ساقيه] وهو يشبع نهمه الحسى بنظرة شبق إلى جسد أريادنى الغافية إلى جوار جدول مائى وقد أطلّ عليها سيلينوس من أعلى للصورة . وكان هذا الموضوع كثير الشيوع بين المصورين الكامبانيين ، فنرى فى لوحة ثالثة باكخوس وأريادنى يعتليان مركبة العرس (لوحة ٣٨٨)



لوحة ٣٨٧ : ديونيسوس يقترب من أريادنى فى جزيرة ناكسوس

لوحة ٣٨٨ : دار لوكر يثيوس
فرونثون . يومى . ديويوس
واربادن يعتليان مركبة النصر



وعلى غرار فرسان العصور الوسطى استطاع البطل بيرسيوس إنفاذ أندروميذا من بين فكي الوحش البحرى . وثمة صورة كبيرة الحجم لهذه الأسطورة بدار الديوسكورى تتمتع بأهمية خاصة لأنها إحدى الصور المستنسخة الخالدة التى وصلتنا عن أصل يونانى سبق أن ذكرت أنها من عمل الفنان نيكياس الأثينى الذى كان معاصراً لپراكستيليس (لوحة ٣٤٨) . وتدلل قوة بناء الأجسام التى تكشف عنها الألوان الزاهية وسط الصخور ومياه البحر دلالة واضحة على صدق ما بلغنا عن مهارة نيكياس الخارقة فى تصوير الكتل أى كيان الشكل وفى حضوره الذى يفرضه على الفراغ . وتبدو الأشكال وكأنها نحت بارز نظراً لاستغلال الفنان الحاذق للأضواء والظلال ، وهو ما يؤكد عزو هذه اللوحة المستنسخة إلى الفنان نيكياس الذى وصفه پلينيوس بأنه : «كان يولى عناية فائقة للضياء والظلال كى تبدو وكأنها تبرز من مهاد اللوحة المصورة» .

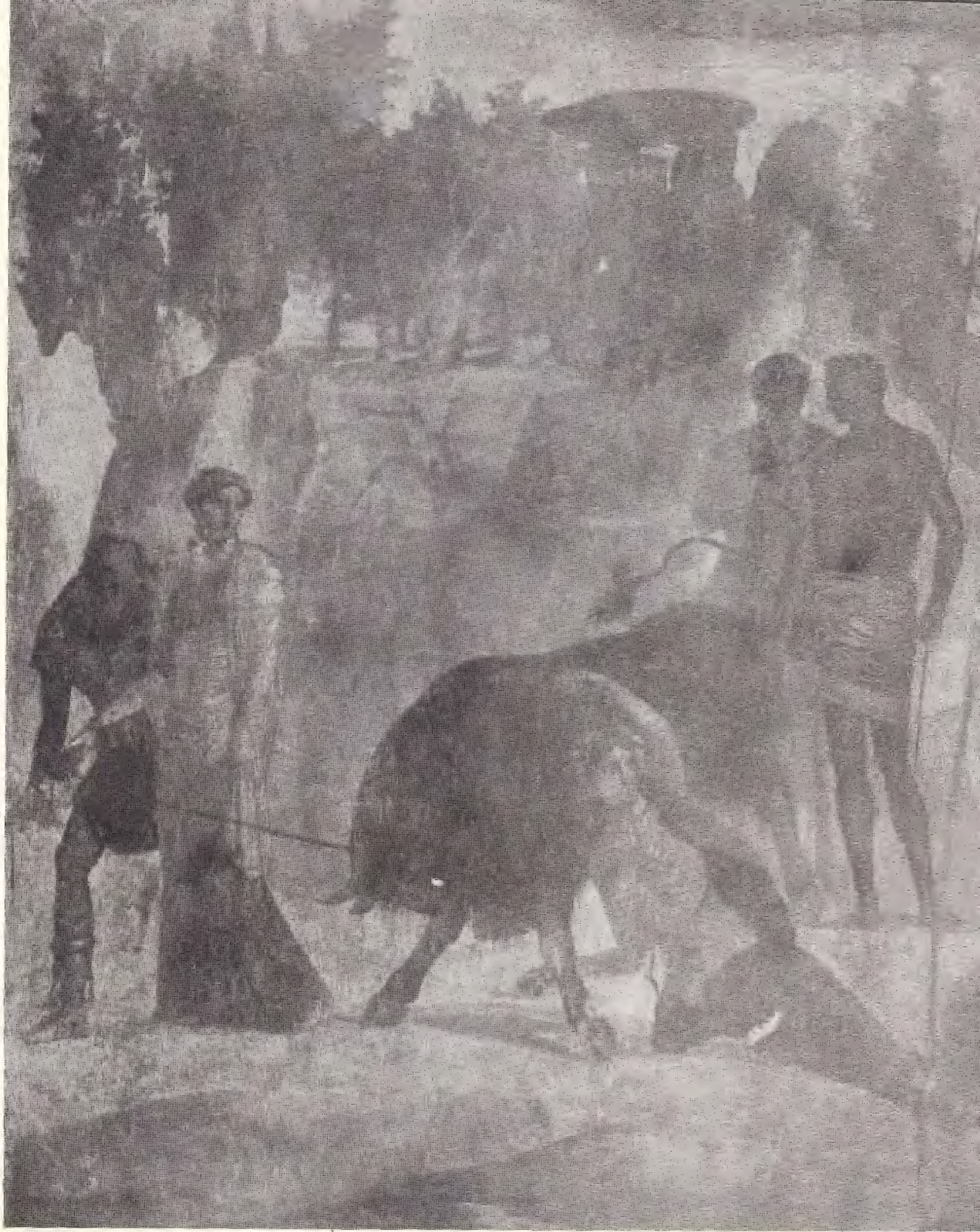
كذلك ظفرت بطلات الأساطير اليونانية سيئات الطالع منهن والأثامات ممن ترددت أسماؤهن فى المسارح اليونانية والرومانية باهتمام مصورى يومى ، مثال ذلك صورة ميديا الساحرة وهى تهم بقتل أبنائها (لوحة ٣٩٤) ، ثم لوحة التضحية بإيفيجينيا (لوحة ٣٧٤) ، وفيدرا حين أصابها مس من الجنون بعد أن راودت هيوليتوس ابن زوجها ثيسبيوس عن نفسها فصدها ، والمشهد المأساوى لآلكستيس التى ضحت بحياتها فداء لزوجها آدميتوس ، وعقاب ديركى زوجة ليكوس ملك طيبة التى أساءت معاملة أنتيوى بعد

أن علمت أن زوجها قد عقد عليها برغم أنها ابنة أخيه . وكان چوپيتر قد أعجب بها من قبل فتنكر في هيئة ساتير وأنجب منها توأمين هما أمفيون وزيثوس . وتعرضت أنتيوي لصنوف من العذاب أثناء سجنها إلى أن تمكنت من الفرار قاصدة ولديها اللذين لم يتعرفا عليها بادية الأمر ثم أقسما على الثأر لها من ليكوس وديركي فقتلا ليكوس وأوثقا ديركي بشور وحشى أخذ يجرها حتى ماتت . وثمة لوحتان تصوران هذه الأسطورة نرى في أولاهما (لوحة ٣٨٩) أمفيون وزيثوس يفاجآن ديركي الغليظة القلب وهي تقدم القربان لديونيسوس فوق قمة الجبل ، فيوثقان ذراعيها بالحبال إلى قوائم بعد أن ألقيها على الصخور ومزقاً ثيابها من فوق كتفيها وعنقها المزدان بالجواهر . وتبدو ديركي بأسطة ذراعيها وهي تضرع بآخر توسلاتها غير أن الانتقام الرهيب يأخذ مجراه ، ويسرع أحد الأخوين بخطى واسعة إلى الأمام ممسكاً بيده الجبل الطويل المربوط بعنق الثور الذى سيوثق به جسد ديركي بينما يقبض الآخر على ذراعيها في عنف . ويعبر تكوين اللوحة عن المضمون الدرامي للأسطورة إذ تتدفق الحركة للأمام صوب المشاهد بما يوحي باندفاع الثور . ومع أن أحد الشاين قد استدار نحو الاتجاه المضاد إلا أنه لا يعوق اتجاه الحركة بل يضيف على الصورة مزيداً من العمق . واللوحة الثانية من دارثيتي محفوظة هي الأخرى بمتحف نابلى القومى وتسجل نفس الأسطورة مع ظهور أنتيوي في اللوحة تشهد الثأر الذى يأخذه ابنها من المرأة التى سامتها سوء العذاب (لوحة ٣٩٠) .

وإلى هذه الموضوعات المأساوية كانت هناك أيضاً تصاوير لا حصر لها لحكايات الحب الرومانسى الواردة في أساطير الماضى مثل مشهد الغلام هيلاس معشوق البطل هرقل الذى وقعت حوريات النبع في حبائل غرامه فاجتذبت به حيث ابتلعت المياه ، ومثل قصص غرام فريكوس وهيلي^(٥) ، وهير وولياندر^(٦) ، وبيراموس وثيزي^(٧) ، وكلها موضوعات تعلق بها الفنانون وسجلتها فرشاتهم مراراً وتكراراً .



لوحة ٣٨٩ : عقاب ديركي



لوحة ٣٩٠ : دبركي تنصرع لابني أنتوي أن يفكها من الثور الوحشي . دار قبتي [الطراز الرابع] . باذن من متحف نابلي القومي .

وفي نهاية العصر المتأغرق قرب منتصف القرن الأول ق . م . اتجه تصوير اللوحات القائمة بذاتها صوب موضوعات الماضي العريقة على يد الفنان تيموماكوس البيزنطى الذى اشترى يوليوس قيصر تصاويره بأثمان خيالية . ويمكننا أن نستشف أسلوب تيموماكوس من بعض المستنسخات الكامبانية لثلاثة من منجزاته الشهيرة ، الأولى لإيفيجينيا فى تاوروس والثانية لشقيقها أورستس وصديقه پيلاديس ، وكلاهما مجزوءتان من تصوية جدارية تشير إحداها للمشهد الذى يجمع فى اللوحة الأولى بين إيفيجينيا وهى تهبط بوقار من معبد تاوروس الذى غدت كاهنته (لوحة ٣٩١) وبين شقيقها أورستس مقيداً بالأغلال إلى جوار صديقه پيلاديس أمام أمه كليتمنسترا وعشيقها إيجيستوس فى اللوحة الثانية (لوحة ٣٩٢) . وهى بلا شك إحدى المنجزات التشكيلية البارعة سواء فى بلاغة خطوطها المصورة أو فى سطوة التأثيرات الضوئية فوق الأجساد المتألقة المفتولة العضلات ، وما أشبه إيفيجينيا فى اللوحة الأولى ببعض المنجزات الكلاسيكية



لوحة ٣٩١ : بومبى . رسم
جدارى (تفصيل) :
إيفيجينيا فى تاوروس . من
تصوير تيموماكوس . باذن من
متحف نابلى



لوحة ٣٩٢ : بومبي . رسم جداري (تفصيل) : أورستس وبيلاديس . تصوير
تيماكوس . بإذن من متحف نابلي

المحدثة ، ولا سيما ذلك التكوين الخلاب الذي يضم هلياس وبناته فوق أحد جدران الدور الهوميرية في تكوين
شبه مسرحي على غرار لوحات فيلا طقوس العقائد السرية (لوحة ٣٩٣) .

ويشئ مشهد ميديا القابضة على السيف وقد قطعت حاجبها وزمت شفيتها بينما تنعم الفكر في الخطة
البشعة التي استقر عزمها على تنفيذها بقتل أولادها نكاية في زوجها چاسون الذي هجرها إلى غيرها بأنه
بالمثل مستوحى من المسرح (لوحة ٣٩٤) حيث ينحصر اهتمام المصور في شخصية ميديا نفسها التي
يعتصرها صراع نفسي عنيف يجعلها حائرة بين حقدها على الزوج الفادرويين حبها لأطفالها . وثمة صورة
جدارية من هرقلا نيوم لا تضم سوى شخصية ميديا وحدها تعبر بأمانة عن العذاب الصامت الذي يمزق
البطلة (لوحة ٣٩٥) . ومن بعد تيموماكوس غدت الموضوعات الملحمية الكبرى في مستهل العصر
الامبراطوري منجزات زهيدة الثمن في متناول الطبقة الوسطى ، ثم ما لبث التصوير أن اتجه نحو
موضوعات الحياة اليومية ومشاهد الساتير والميناديس (لوحات ٣٩٦ ، ٣٩٧) .

لوحة ٣٩٣ : بومبي : رسم جداري (تفصيل)
 بيلاس وبناته . باذن من المتحف القومي بنابلي



لوحة ٣٩٤ : ميديا تطيل التفكير قبل إقدامها على قتل أبنائها .
 باذن من متحف نابلي القومي

لوحة ٣٩٥ : بومبي : فيديا . باذن من متحف نابلي القومي



لوحة ٣٩٦ :
نابلي : ما نباديس وساتير .
باذن من متحف نابلي القومي



لوحة ٣٩٧ : نابلي : باكخانت
[كاهنة باكخوس] . بإذن من
متحف نابلي القومى

وما أكثر ما اصطدم الفنان أثناء تصويره للموضوعات الأسطورية بمشاكل إضاءة المناظر التي تجري أحداثها داخل البيوت وراء الجدران فكان يتحایل بتصوير بعض النوافذ ضمن المشهد أو بتمثيل أروقة مسقوفة على أعمدة تسمح الفرجات بينها للأضواء بالنفاذ إلى أعماقها . وثمة نموذج يكشف عن روح الابتكار لدى الفنانين في هذا المجال هو لوحة استقبال بيريثوس ملك اللاييث لشعب القنطورى بمناسبة زواجه من هيوداميا . ونشهد في الردهة التي غمرتها الأضواء من كل الجوانب كلا من بيريثوس وهيوداميا وصبي صغير بينهما احتشد الضيوف من شعب القنطورى عند عتبة الدار . ونرى قنطورا يقدم سلة فاكهة هدية للعروس بينما يقبل يد الملك المضيف وهو ينحني احتراماً وإعجاباً عن حسن نواياه . غير أن الفنان يوحى لنا بشرّ تضمّره جماعة القنطورى في يمين الصورة وراء القنطورى المنحني . وتكشف الصورة عن قلق العروس وتوجّسها الشر وعن خجل الطفل واستحيائه . ونحسّ في توتر الوجوه وتمزّق أشعة الضوء نذيراً

بانقضاى جماعا القنطورى المفاجىء على العروس وعلى نساء شعب اللايث بوحشية لا مبرر لها (لوحة ٣٩٨) .

ومن بين الزخارف العديدة المنزوعة من جدران المنازل بستابيه لوحات أربع صغيرة رُسمت على أرضيات خضراء أو زرقاء تصور شخوصاً نسائية ، تمثل أولاهها ميديا تنعم التفكير فى قتل أولادها (لوحة ٣٩٤) وثانيها ليذا وطائر البجع والثالثة ديانا ربّة الصيد (لوحة ٣٩٩) والرابعة فتاة تقطف الزهور (لوحة ٤٠٠) . وقد تعمّد المصور تحديد معالم البيئة المحيطة بخط خفيف متموّج يرمز إلى الأرض التى تقف عليها الشخص أو تخطو . واستخدم الفنان فى لوحتي ميديا وديانا خلفية زرقاء وفى اللوحتين الأخرين اللون الأخضر الهادى . وتبدو ديانا فى هذه الصورة فى خيتون تدثرت من فوقه بعباءة فضفاضة طويلة تصل إلى عقبيها على النقيض من رداء الصيّد القصير المحزوم عند الخصر الذى اعتدنا رؤيتها ترتديه ، وحتى قوسها وسهامها قد صُمّرت حتى لنخال أنها عازقة قيثار . أما قاططة الزهور أو فتاة الربيع فتبدو رقيقة جذابة فى حفة الأثير وكأنها تسبح فى الفضاء ، ونخالها أميرة من أميرات القصص الخرافية أو إحدى الشخص الخيالية أكثر منها شخصية واقعية وبخاصة وهى تدير ظهرها لنا فلا نرى منها سوى عنقها الرقيق وشعرها الذهبى ووجتها البيضاء الرشيقة التى توحى لنا بجمال الوجه الفاتن الذى لا نراه . وترتدى الفتاة خيتونا دون أكمام يهبط قليلاً فوق ذراعها الأيمن . ويبدو الثوب رقيقاً يكاد يكشف عن جسدها



لوحة ٣٩٨ : بومبى
إستقبال پيرثوس ملك
اللايث لشعب القنطورى
بمناسبة حفل زفافه إلى هيوداميا .
يلاذن من المتحف القومى بنابل



لوحة ٤٠٠ : ستايبه . فناة
تقطف الزهور . بإذن من متحف نابيل القومى



لوحة ٣٩٩ : ستايبه . ديانارية
الصيد . بإذن من متحف نابيل القومى

الخمري وهو يتطير في الهواء بينما تمضى إلى الأمام وكأنها تنهادر عبر المرج الأخضر وقد أمسكت بإحدى يديها سلة الأزهار وهمت بالاستدارة لتقطف باليد الأخرى غصناً تفتحت عليه براعم وردية اللون . وجرت العادة على أن تستمد الصور الصغيرة موضوعاتها وأسلوبها من النقوش النذرية البارزة ولذا كان المصور يلجأ إلى تقنة الجلاء والعتمة لإبراز شخوصه ، ومن بين هذه الصور الصغيرة الجذابة لوحة تمثل الإله ديونيسوس الذى نميزه من كأسه وقضيب الترسوس أكثر مما نميزه من ملامحه ، وبين يديه ثلاث نساء يعتمرن بأكاليل الزهور ويرتدين خيتونات باذخة ويحملن القرايين . وعلى حين تضع المرأة الأولى التاج على رأس الإله حاملة في يدها الأخرى صحناً طقسياً تنتظر المراتان الأخرتان دورهما ، ونلمح في أقصى اليسار بقعة لونية تحدد معالم الفتاة الصغيرة حاملة القرايين الدائمة الظهور في النقوش النذرية البارزة . ويلفتنا في هذه اللوحة بساطة الخطوط المحددة لقسمات الوجوه والإيماءات والحركات (لوحة ٤٠١) . وثمة صورة صغيرة أخرى نلمس فيها خروج المصور عن الأصل الأتيكى المحدث وانطلاقة في الرسم بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب الانطباعيين العصريين يشير موضوعها إلى الآلهة الأخيار Dii Salutares ، إذ نشهد قنطوراً فتياً عارى الصدر تتماوج غدائر شعره في الهواء ويقبض على عصا الرعاة في يد وعلى غصن زهور في اليد الأخرى ، ولعله القنطور خيرون الحكيم الخبير في علوم الطب من بين أمور أخرى شتى كان يتقنها .



لوحة ٤٠١ : هرقلانيوم : تقديم القربان إلى ديونيسوس . بإذن من متحف نابل القومي

وإلى يسار اللوحة نرى الإله أبوللو الذى نتعرف عليه من الأومفالوس ومن وضعته المعروفة باسم أبوللو ليسيوس ، تلك الوضعة التى كان يؤثرها پراكستيليس . كذلك تضم اللوحة رجلاً ملتجئاً لعله الإله إسكليپيوس إله الطب وابن أبوللو وقد وقف بالقرب من ركيزة وضع عليها كرسى العرافة الثلاثى القوائم بمعبد أبوللو فى دلفى (لوحة ٤٠٢) .

وثمة تصوير جدارى فُيِّض فيه إيو ابنة أرجوس التى عشقها الإله چوبيتر ، ومسحها بقرة بيضاء لكى يحول دون انتقام زوجته چونو منها . وبعد جولات طويلة استقر بها المقام فى مصر حيث رُزقت بابن لچوبيتر واستردت شكلها البشرى . وتبدو إيو فى يسار اللوحة وقد انبثق من جبينها قرنان دليل تحوُّلها من قبل إلى بقرة وهى تصافح إيزيس التى وقف خلفها كاهن وكاهنة ، على حين يمثل الطفل الجالس على يسارها حارپاخرد [هارپوكراتيس أو حور الطفل] أولعله ابن إيو من چوبيتر (لوحة ٤٠٣) . وفى دارقثى بپومپى نشهد لوحة مصرع الملك پثيوس على أيدي كاهنات باكخوس (لوحة ٤٠٤) ، وكان پثيوس ينكر ألوهية ديونيسوس واندفع فى معارضته معارضة ذهبت به إلى حتفه وحين استشف الإله منه ضعفاً يكمن فى غريزته الجنسية المكبوتة استغلها استغلالاً ذكياً لتدميره وأنزل به أقصى العقاب فأوفد إليه رسولاً يُنبئه بأمر عابدات باكخوس المنزويات على سفح الجبل يؤدين شعائر عبادتهن عاريات ، فأغراه ذلك بالذهاب إليهن متخفياً فى زى امرأة ليراقبهن سراً دون أن يلفت نظرهن إليه ، وكُبرت فى خياله مشاهد الصبايا العاريات يفتشن الأرض مسترخيات أو يصففن شعورهن المتدلّية على أكتافهن . وحين وقع نظر العابدات عليه وهو يسترق

لوحة ٤٠٢ : بومبي : الإله
أبوللو مع الإله أسكليبيوس
والقنطور خيرون . بإذن من
متحف نابلي القومي



لوحة ٤٠٣ : بومبي .
إيو تصافح إنريس حين
وطأت أرض مصر

لوحة ٤٠٤ : يومى مصرع يثيوس على أيدى
كاهنات باكخوس



إليه النظر وهن فى غمرة طقوسهن السرية رأين تقديمه قرباناً وهجمن عليه فمزقنه إرباً إرباً ، ووقفت أمه
أجافيه وكانت من بينهن تتضرع إليه أن يعطينها رأسه جائزة للحفل .

وفى لوحة هرقل الطفل يفتك بالثعبان (لوحة ٤٠٥) يجرى المشهد فى ردهة فسيحة تُطلُّ على الخارج
يظهر من خلالها مدخل معبد ذى أعمدة أيونية تتجلى من وراءها زرقه سماء جنوب إيطاليا . ونرى إلى اليسار
من اللوحة مذبحاً مستطيلاً يعلوه نسر الإله جوبيتر ، عُلق على الجدار المجاور له رفٌ مزدان بالشرائط ،
ويحتل الطفل هرقل مكان الصدارة من اللوحة وهو يفتك بالثعبانين المتلفين حول ذراعيه وساقيه . ويجلس
الملك أمفريبون إلى اليمين فوق عرش عاجى اللون متدثراً بعباءة ملكية أرجوانية وشيت أطرافها بشريط
أزرق يرقب المشهد باهتمام بالغ وهم أن ينهض ليكون على أهبة الاستعداد لمساعدة الطفل ، وظهرت من
ورائه ألكميناء أم هرقل جزعة متوجسة ، ووقف إلى اليسار صبي يرفع يده مبهوراً بما يقع أمامه على حين
سلط الفنان الضوء فى أسفل الصورة على صخرة كروية أسند إليها هرقل جعبة سهامه . وقد وفق الفنان إيما
توفيق فى إظهار الأحاسيس الدفينة لسائر الشخصوس المشتركة فى المشهد الذى يعبر بأمانة عن الأسطورة
المعروفة ، وإن كان قد أقحم الصبي فى يسار اللوحة للمقابلة بينه وبين ألكميناء فى اليمين .

وإلى الموضوعات المستمدة من قصص الآلهة والأبطال كانت أيضاً تصاوير الطقوس العقائدية التى
يؤديها الكهنة والكاهنات ، مثل ذلك صورة أغلب الظن أنها جزء من مجموعة تصويرية كبيرة تسجل حفلا
دينياً (لوحة ٤٠٦) حيث نشهد كاهنة ترتدى خيتوناً بسيطاً بلا أكمام يتيح لها حرية الحركة وقد عقدت حول



لوحة ٤٠٥ : بومبي . هرقل طفلا يفتك بالشعابين . دار فيني

خصرها وشاحاً وأمسكت بمنضدة قربان طقسية ذات نقوش محفورة واعتمرت بإكليل زهور . وتكشف نظرتها المتلهفة وانحناء رأسها وتدلى كتفها لثقل المنضدة المقدسة التي تحملها بما هي جديرة به من تبجيل على أنها كاهنة لا مجرد خادمة في أحد البيوت . ويلفتنا في هذا التكوين الرهيف للكاهنة الخط المتصل للجسد المنحني والحركة المتحوية للخيّتون والخطى القصيرة التي تتقدم بها تثقلها منضدة القربان التي توشك أن تطرحها فوق المذبح .

وثمة مجموعة أخرى من الرجال والنساء يبدو من أزيائهم وسلوكهم كذلك أنهم كهنة وكاهنات إيزيس . وكان ثمة بيوميى معبد للربة إيزيس التي كانت طقوس عبادتها تُمارَس أيضاً داخل الدور . وعلى جدران رواق المعبد الذى كان يدور فيه الموكب المعروف باسم تفخيم إيزيس *Pompa Isidis* سُجِّلَت بعض المناظر المصرية تتخللها صور اثني عشر كاهناً وكاهنة من كهنة إيزيس بقى سبع منها ، وإلى جوار كل كاهن وكاهنة الخصائص المعزوة إليه أو إليها ، وجميعهم مرتدين ثياب الاحتفال ، وقد بدوا على نحو خارج عن المألوف من حيث أشكالهم المصورة وفق الأسلوب المثالى احتراماً لمهنتهم المقدسة ومن حيث أزيائهم الكلاسيكية الطراز . ومع أن المشهد يصور أحد الطقوس الدينية فقد أضفى عليه الفنان الكامپانى مسحة انطباعية باستخدامه الجريء للألوان ، فترى في (لوحة ٤٠٧) صورة لكاهن صبي لا يخامرنا شك في أنه



لوحة ٤٠٧ : بيوميى . كاهنة من كاهنات إيزيس . بإذن من متحف نابلى القومى



لوحة ٤٠٦ : بيوميى : كاهنة . بإذن من متحف نابلى القومى .

حديث عهد بالكهنوت فما تزال رأسه غير حليقة ويرتدى عباءة طويلة ويسير بخطى محسوبة حاملاً في وقار «كأس إيزيس الذهبى» المحتوى على اللبن القرباني فوق صينية مستديرة ، يتجلى ورعة الدينى فى غُضه لبصره ونورانية حياه وانهماكه فى أداء مهمته الجادة وإن خفيت علينا عناصرها .

صور الشخصى «الپورتريه»

يدين العالم لمصورى پومپى بالعديد من صور «الپورتريه» التى سجلوها على لوحات الفسيفساء أو فى شكل صور صغيرة أو رسائى وأنواط بارزة النقوش . ومهما كان حظ هذه اللوحات والصور والرسائى قليلا أو كثيراً من «المثالية» فمرد أكثرها إلى حصيلة الإيقونوغرافية اليونانية ، فصوّروا الفلاسفة والشعراء مثل پورترية فرجيل يتوسط ربّنى الفن كليون وملپومينى من الفسيفساء (لوحة ٤٠٨) المحفوظ بمتحف باردوبتونس ، وپورترية سقراط المحفوظ بمتحف إفسوس (لوحة ٤٠٩) . كذلك سجلوا صور الخطباء المشهورين والصور العائلية وتلك المحاكاة للملامح كبار رجال الدولة التى لا تنقصها جميعاً براعة التعبير المميزة للمنحوتات العظيمة المكتشفة فى هرقلانيوم وپومپى . على أن هذه الصور تختلف كل الاختلاف عن التماثيل التذكارية أو النصفية التى كانت تقام فى الفورم لتزين المباني العامة وقاعات الاستقبال بدور الأشراف وكان الهدف منها تمجيد أصحاب الفضل فى الإنجازات الهامة للدولة ، فقد صوّرت هذه الپورترياه الرومانية لتعليقها فى البيوت لأغراض عاطفية يستحضر بها ربّ الدار ملامح الأحباب ممن فقدهم من زوجة أو أبناء . وقد عثر فى پومپى على لوحة فسيفساء رائعة كانت تغطى أرضية غرفة نوم لعلها لسيدة الدار التى اكتسبت ملامحها التجذابة الخلود بتصويرها فى أخص مكان بالذار (لوحة ٤١٠) . ونفذت اللوحة بأدق أساليب تشكيل الفسيفساء وأرقها وهو أسلوب الترسيع «بالأشكال الدودية» ذى النسيج الضيق أو الحبيبات المتقاربة التى صفّها الفنان على نحو يبرز أدق ظلال الألوان المزوجة فى تآلف متناغم . وتوحى قسمت هذه السيدة الوقورة بأصلها الكامپانى فهى ممتلئة الوجنتين مكتنزة الشفتين غليظة العنق جاء شعرها الأسود الأملس مفروقاً من الوسط ، وترسم على وجهها علائم التأمل المشوب بالأسى . وقد وفق الفنان فى تجسيد الپورتريه بالتلاعب بين الجلاء والعتمة فجمع بين الأضواء الخافتة المسلطة على الجبين والجانب الأيمن من الوجه وبين المساحات المظللة على الخواف المحيطة . وما أشبه هذا الپورتريه فى دقة تكوينه بل فى ملامحه ببعض الصور الشخصية الرومانية التى عثر عليها بمنطقة الفيوم . وعلى العكس من هذه الصورة الشخصية النابضة بالحياة والمترعة بالواقعية ثمة صورة شخصية أخرى ذات مسحة مثالية وطابع أكاديمى فى شكلها العام لفتاة حسناء توحى قسماتها المعبرة ونظرتها الهادئة بانتمائها إلى أسرة أرستقراطية فاجأها المصور وهى مستغرقة فى تدوين بعض أفكارها أو انطباعاتها على «الألواح» التى أمسكت بها بيدها اليسرى ، على حين أسندت طرف قلمها فوق شفتها وقد شردت لحظة قبل استئناف الكتابة على ألواح الشمع المضمومة إلى بعضها البعض . وما أشبه العناية التى صفّفت بها غداثر شعرها المطوّقة لوجهها البيضى والتعبير الحالم المرتسم عليه بپورتريهات القرن التاسع عشر الرومانتيكية حتى لتبدو وكأنها شاعرة



لوحة ٤٠٨ : فرجيل يتوسط ربّي الفن كليو ومليوميني . فيلساء . متحف باردو بتونس



لوحة ٤٠٩ : بورتريه امرأة . يومى . باذن من المتحف القومى بنابى .



لوحة ٤١٠ : بومبي . بورتريه سيدة .
فسيفساء . متحف نابلي القومى .

غارقة في الخيال . ويعزو البعض هذه الصورة إلى سافو الشاعرة الغنائية اليونانية الشهيرة ، غير أن الراجح أن هذه الصبية الغضة الجذابة ليست إلا فتاة من أسرة بومبية كريمة جدية بأن تكون صورتها غرة أحد كتب الشاعر أوفيد (لوحة ٤١١) .

ولم يقتصر مصورو بومبي على تصوير السيدات والفتيات الأنيقات فحسب بل أقبلوا أيضاً على تصوير جماعة محدثي الثراء من التجار والحرفيين ورجال الأعمال الذين كانوا يصرون على أن تكون صورهم شبيهة بهم تمام الشبه مما حدا بمصور البورتريه في بومبي إلى أن ينمى قدرته التعبيرية على نحورائع . ومن الأمثلة البديعة على هذه الواقعية الشديدة صورة نعد من أنجح أعمال التصوير الشخصى ببومبي ، وإذا كان المنزل الذى وجدت به هذه الصورة متصلاً بمخبز فقد ثبت بما لا يقبل الشك أننا بصدد صورة خباز وزوجته (لوحة ٤١٢) . والرجل خشن القسما ناء عظام الوجنتين له لحية دقيقة الشعيرات تشى سحته بأنه ريفى محدود الذكاء شديد الاهتمام بعمله ؛ على حين تنبثق من عيني المرأة العسليتين النجلاوين إمارات الذكاء الحاد . ولا يجوز أن يحدنا منظر الرجل وهو يقبض على لفافة الأوراق أو منظر زوجته التى تتأمل اللوح المفتوح المعد للكتابة أمامها والقلم مرتكز على شفتها وكأنها تستحضر فى ذهنها ما ستخطه على اللوح ، فهما من غير شك ليسا من أهل الفكر والقلم ، وأغلب الظن أن التظاهر بالاهتمام بأمور الفكر والأدب كان شائعاً بين أفراد الطبقة الحديثة الثراء في بومبي وخاصة حين يجلسون إلى المصور لرسم صورهم الشخصية مثلما اعتاد أبناء الطبقة الوسطى بيننا فى مستهل هذا القرن الوقوف للتصوير الفوتوغرافى إلى جوار منضدة مرتفعة يعلوها إناء زهور أو الجلوس مع وضع اليدين على الركبتين بما يشبه التماثيل المصرية القديمة .

لوحة ٤١١ : بومبي . بورتريه فتاة من أسرة
أرستقراطية . متحف نابلي القومي



لوحة ٤١٢ : بومبي . بورتريه خباز
وزوجته، متحف نابلي القومي



ولقد التزم فن تصوير الشخص لى الرومان بعنصرين رئيسيين فى كلا الأداء والتنفيذ ، أولهما استيفاء كافة العناصر الواقعية المرتبطة بالشخص صاحب الصورة أو التمثال ، وثانيهما الإحساس بالقيم التشكيلية ومن ثم إضفاء التآلف والتناغم على الصورة ، وهو ما يميز الطابع التشكيلى للصورة الشخصية ويسبق عليها الملامح الرومانية الأصلية .

صور المسرح

قليلة هى مدن العالم القديم التى يمكن أن تضاهى يومى فى المستوى الرفيع لحفلاتها المسرحية ، فقد كان أشد أحيائها أناقة والمطل على الجبل يضم مسرحاً مكشوفاً وآخر مسقوفاً «أوديون» تربطها صفوف طويلة من الأروقة التى تحدد ميدان المدينة الفسيح . وكانت المدينة تضم عدداً كبيراً من الممثلين الذين ذاعت شهرتهم من تكرار ظهور أسمائهم منقوشة على جدران المباني العامة . وما أكثر مناظر المسرحيات المسجلة فى صور صغيرة باقية ، على حين استخدمت أقنعة التمثيل التراجيدية والكوميديية بلا حدود كحليات للزخارف الداخلية فى المباني . وفى الحق إن إحدى السمات البارزة لكثير من التصاوير الجدارية فى يومى هو وجه الشبه الواضح بينها وبين المناظر المسرحية . وكانت موضوعات الكثير من الصور هى نفس موضوعات الدراما اليونانية والرومانية ، كما أن تصوير الفنان لمغامرات الأبطال والبطلات الكلاسيكية مثل هرقل وأورستيس وفيدرا وميديا وإفيجينيا كان الهدف منه تسجيل مواقف معينة من مسرحيات شاهدها على المسرح . وكان لعامة الشعب الكامپانى ذوق فطرى وميل طبيعى نحو التمثيليات الإيمائية ، كما كان الجمهور يستجيب بغريزته للحوار المسرحى المتبادل وللمناسبات التى يتيحها استخدام الأقنعة الشديدة التعبير عن الطباع والشخصيات .

ولم يكن المسرح اليونانى أو الرومانى على حد سواء متعة الشعب فحسب بل كان أيضاً متعة مجتمع الأثرياء الذين أولعوا بسائر الأنماط المتأغربة على نحو ما يتضح من عدد كبير من التصاوير ولوحات الفسيفساء التى تناول هذه الموضوعات . وفى دار الشاعر التراجيدى بيومى لوحة فسيفساء صغيرة تعرض منظرًا لإعداد دراما ساتيرية (لوحة ٤١٣) ، نرى فيها ممثلًا مسنًا يلقى إرشاداته على بعض الشبان المرتدين زى الساتير فنحس على الفور كأننا أمام إحدى التدريبات على مسرحية رومانية . وتجتمع الشخصوس فى لوحة من الفسيفساء تمثل مشهداً من ملهاة «زيارة إلى بيت الساحرة» فى نصف دائرة حول محور مركزى يتكون من المنضدة الثلاثية القوائم المصورة طبقاً لقواعد المنظور ومن ورائها الساحرة الجالسة بالمواجهة وقد بدا على شكلها قدر من التضال النسبى (لوحة ٤١٤) . وثمة صورة أخرى بدار كويتوس بويابوس تشهد فيها الشاعر ميناندر يقض لفاة خطوطة إحدى ملهواته مما يدل على تقدير صاحب الدار لأستاذ مدرسة الملهاة اليونانية الحديثة (لوحة ٤١٥) . كما نجد بالقصور بل والدور البسيطة مشاهد من التراجيديات والكوميديات الأثيرة التى ارتأوا تخليدها بتصويرها على جدران قاعات الاستقبال ، وهو دليل آخر على شيوع متعة المسرح فى ذلك العصر بين الأغنياء والفقراء على السواء .



لوحة ٤١٣ : يومى . مخرج مسرحى مُبَيّن يلقى
إرشاداته إلى الممثلين أثناء التدريب على دراما
سائيرية . فسيفساء . ياذن من متحف نابلى القومى



لوحة ٤١٤ : مشهد من ملهاة « زيارة إلى الساحرة »
من الفسيفساء . ياذن من متحف نابلى القومى .



لوحة ٤١٥ : پرمی . مینالدر . تصویر جداری



وباستعراض التصاوير المكتشفة في كل من پومبى وهرقلانيوم يتضح لنا أن الاهتمام لم يقتصر على مناظر المسرحيات فحسب بل كان هناك بالمثل اهتمام بالغ بالشخصيات المسرحية يتجلى فيها تفضيلهم للمثل عن آخر . كذلك كان المتبارون في المسابقات الموسيقية والمسرحية يوصون بعمل صور صغيرة الحجم تنفذ بدقة متناهية وقريبة الشبه من الصور النذرية لعلهم يحفظون من خلالها على عون الآلهة وتأييدها ، يظهر فيها الممثل المرموق بصحبة بعض شخوص ثانويين وأمامه قناع أو أكثر يحمل في يده جاداً بوصفها رموز مقدسة يأمل أن تهبه الإلهام والوحى في اللحظة المناسبة . وكانت هرقلانيوم مصدر إحدى الصور المسرحية البديعة التي حفظها لنا الزمن ، فقد كانت المدينة تضم مسرحاً ولا تقل عن پومبى شغفاً بالمسرح . ونرى في هذه الصورة ممثلاً شاباً ذا مظهر وسيم جالساً على كرسى متدثراً برداءً سابغ يشبه مسوح القساوسة ويكشف حزام أصفر حول الخصر عن جمال الثوب الأبيض إلى جانب عباءة أرجوانية خلعتها واحتفظ بها فوق ركبتيه بينما أمسك بيده اليمنى صولجاناً في وقار كوقار الملوك قابضاً بيسراه على غمد سيفه ، ويوحى مظهر الممثل وثوبه أنه على وشك أن يؤدي دور أحد الملوك (لوحة ٤١٦) . ويشارك معه في الصورة شخصان يُزجحان الستار عن مغزى اللوحة ، فعلى يساره فتاة راکعة تسجل عبارة إهداء تحت قناع تراجيدى موضوع فوق منصة صغيرة بينما يتأمل الشخص الآخر ولعله ممثل ثانوى القربان المنذور . ولا يكشف عن حقيقة الغرفة التي يجري فيها المشهد من العناصر المعمارية سوى جدار يتسلل من خلاله الضوء ، والمنصة التي تحمل القناع وتوحى بالمكان كما توحى بعلاقات الشخص بغيره . وقد ذهب جملة من المؤرخين متأثرين بأوجه الشبه القوية بين صورة هذا الممثل وبين التماثيل النصفية والنقوش البارزة التي تصور مينا ندر إلى أن هذه الصورة هي پورترية الشاعر الكبير ، غير أن وجود قناع تراجيدى لا كوميدى في الصورة يشجب هذا الرأي من أساسه .

وهناك العديد من المناظر النابضة بالحياة مستمدة من الكوميديات اليونانية واللاتينية نسوق من بينها مشهد لحوار يدور بين غانية وقواد أو لعله خادم أحد الشبان الأثرياء الماجنين ، وهو موقف كثيراً ما تناوله



لوحة ٤١٦ : هرقلانيوم . مثل
تراجيدى . بإذن من متحف نابلى القومى

بلاوتوس وتيرنس في مسرحياتهما . ويبدو القواد جلفاً خشناً يجمع بين قصر القامة والبدانة حتى عجزت عن إخفائها العباءة التي يرتديها فوق ثوبه القصير وبحكم لفها حول جسده ويضع على وجهه قناعاً جهماً مقطباً مطالعاً الجمهور بنظرة العارف بالأمور ، ويرفع أصبعين يتقى بهما الحسد والشرور . وترتدى أصغر المرأتين خيتوناً بنفسجياً تغطيه عباءة وفيرة الزخارف ذات لون أصفر ذهبي وقد جمّلت وجهها في إسراف بالمساحيق مما يدل على أنها إحدى بنات الهوى وقد شبكت شعرها الأسود بإكليل وعقصت مؤخرته لوفق الطريقة اليونانية . ونستدل من فمها الفاجر وكتفها المنحني والغضب المرتسم على وجهها أنها تكيل اللعنات للقواد الذي يحاول بدوره اتقاء اللعنات بشهر أصابع يده . أما المرأة الأخرى فلعلها خادمتها وقد وضعت يدها على كتف سيدتها محاولة تهدئتها كي لا تنفجر غضباً أمام استفزاز القواد لها (لوحة ٤١٧) . وثمة لوحة صغيرة من الفسيفساء عثر عليها بدار شيشرون في يومبي لموسيقين جائلين (لوحة ٤١٨) وقع عليها بحروف يونانية ديوسقوريديس من صاموس ، والراجح أنه اسم الفنان الذي نفذ لوحة الفسيفساء نقلاً عن لوحة مصورة . فنرى جماعة من الموسيقيين الجائلين يعزفون فوق مسرح منصوب في أحد الأسواق يناسب تقديم ألعاب الحياة والمهرجين ، ومن ورائه حائط أصفر يحده باب المنزل ، ولعل الفنان قصد أن يوحي إلينا بمعالم أحد شوارع يومبي . وتتكون الفرقة الموسيقية من أربعة أشخاص يرتدون كالعادة ثياباً فضفاضة يرفعون أذيالها حتى لا تعوق حركتهم ويبدو من ملامحهم أنهم وافدون من الشرق لا من اليونان ، كما تختلف أقمعتهم عن الأقمعة اليونانية الكلاسيكية . ويؤدي الشخص المواجه للمشاهد خطوة راقصة وهو يقرع على دف كبير بين يديه فهو يرقص ويغني ويمثل في آن واحد ، وإلى جواره شخص آخر ذو قسما غليظة يرقص على رنين الكؤوس الصغيرة التي يقرعها بنفسه ، وتليه امرأة تتعمد جذب الأنظار إليها بالمبالغة في تصفيف شعرها وإبراز أطواء ثوبها وهي تنفخ في مزمار مزدوج ، ومن خلفها نرى قزماً يتأهب لدخول حلبة الرقص . ولا شك أن هذا المنظر الذي انتزع مباشرة من الحياة اليومية يقدم لنا نظرة عابرة على ما كان يجري بشوارع المدن الرومانية ، كما أن التقنية والأسلوب المطبقين في هذه اللوحة يضعانها في مصاف أروع أعمال الفسيفساء من حيث دقة الأداء ورقة التكوين وخاصة معالجة الفنان لطيات الثياب بمثل هذه الروعة في تدرج الألوان .

لوحة ٤١٧ : يومبي : الغانية والقواد .
بإذن من متحف نابلي القومي





لوحة ٤١٨ : بومبي . موسيقيون متجولون . فسيفساء . متحف نابلي القومي .

وتتيح صفرة الجدار الخلفي المشوبة بالوردية تألق ثياب الموسيقيين الحمراء والبيضاء والسمراء . ومن الواضح أن الفنان قد أطل التفكير قبل أن يشرع في تنفيذ خطة التأثيرات اللونية حتى نكاد نحس بذوق يرهص بذوق الانطباعيين في معالجة المناظر الطبيعية ورسم الشخصوس على الرغم من أن اللوحة لم تتعد عصر قيصر أوغسطس .

تصوير الناس في حياتهم اليومية

طرق المصورون ومصمموا لوحات الفسيفساء والمثالون وصياغ المعادن إلى جوار مناظر الأساطير الكلاسيكية والمسرح وصور الشخصوس كثرة من الموضوعات المستوحاة من الحياة المحيطة بهم أرستقراطية كانت أم شعبية ، تجمع بين الوقائع المستورة خلف جدران الدور وبين الأحداث التي تدور في الطرق والأسواق (لوحة ٤١٩) . وقد تراوحت هذه الموضوعات بين أعلى درجات المثالية في تصوير الناس والأحداث وبين السخرية المرة والتهكم اللاذع والفحش الجنسي الصارخ ، وكان يصحب هذا التنوع في الموضوعات تنوع في الأساليب باختلاف الفنان كلاسيكياً محدثاً كان أم كامبانيا . ولحسن الحظ بقي لنا عدد لا بأس به من مناظر الحياة اليومية التي صورها فنانون أتيكيون محدثون بطريقة التصوير بالشمع الساخن المخلوط باللون فوق ألواح رخامية ، وتشمل رسوماً بسيطة تبرزها لمسات رقيقة من لون جليّ واحد تبرز بالظل الداكن تشبه إلى حد كبير بخطوطها الرشيقة وأشكالها الكلاسيكية أنيقة رسوم الأواني الإغريقية ذات



لوحة ٤١٩ : تصوير جدارى . مشهد فى الفورم . بإذن من متحف نابلى القومى

الخلفية البيضاء . ومن أبدع هذه التصاوير وأوسعها شهرة لوحة «لأعبات الضامة» (لوحة ٤٢٠) التى تحمل توقيع إسكندر الأثينى وأسماء النساء الخمس المصورة وهن ليتو ونيوى وفيبى [ديانا] واقفات بينما جلست أمامهن فتانان هما أجلايا والبيريا يلعبن الضامة . ولعل ديانا كانت تحاول أن تستحث ليتو على الصفح عن نيوى قبل المأساة التى ستحل بأسرة الأخيرة فتقضى على أبنائها وبناتها . ويضفى المشهد البرىء للفتاتين العاكفتين على لعب الضامة فى بهجة وانسراح غير مدركتين لما سيحقيق بهما من مصير مشثوم على الصورة بعداً مأساوياً عميقاً . ويمكننا أن نستشف إلى جوار الرشاقة الكلاسيكية لهذه المجموعة من الحسنات تصارع مشاعرهن ، إذ تتبدى الضراوة التى ولدتها الغيرة فى أعماق الإلهة ليتو وحذب الأمومة الذى حرّكه خوف نيوى على بناتها . والعالم مدين إلى هذا الفنان الأتيكى المحدث المجهول الاسم بهذا التكوين الرائع الذى نلتقى فيه من جديد بذلك الجلال الغابر الذى ساد النقوش البارزة فى عهد فيدياس العظيم .

وثمة عدد لا يستهان به من التصاوير الجميلة على جدران قاعة الطعام الرئيسية بالفيلا الامبراطورية اكتشفت حديثاً قرب مرفأ بومبى البحرى وقد بقى لنا منها ثمانى صور إحداها مخدع العروس ، حيث نشهد فتاة مليحة القسما تتردى رداء أبيض اللون وتغطى شعرها بوشاح أحمر توحى نظرتها المتوجسة بأنها



لوحة ٤٢٠ هرقلايوسم : لاعبات الترد . تصوير على الرخام بلون واحد . بإذن من متحف نابلي .

عروس تتهيب ليلة الزفاف . وإلى جوارها امرأة تتفحصها باهتمام ولعلها تبادلها بعض الأسرار . وبعيداً عن الفراش وقفت خادمة تحمل قارورة العطر وصينية مترقبة أوامر سيدتها (لوحة ٤٢١) .

وعلى نفس الإفريز بقاعة الطعام صورة تمثل معلّم الموسيقى وقد أزاح قناعاً مسرحياً عن وجهه وإلى جواره تلميذته المعتمدة بإكليل من الزهور وهي تعزف على الليرا (لوحة ٤٢٢) . وإلى جانب تصوير موضوعات الأدب والفن بالطريقة الكلاسيكية أو بمحاكاة أسلوب الكلاسيكيين استلهم الفنان الكامباني تصاويره من مصدر مختلف كل الاختلاف ، فلقد كان أهل كامبانيا مشهورين بخفة الظل والولع بالدعابة ولعلمهم يدينون بذلك إلى اختلافهم إلى مشاهدة التمثيليات الهزلية الإيمائية والكوميديات الماجنة التي تستخف بغراميات الآلهة والأبطال . وهكذا نشأ نموذج جديد من فن التصوير الفكاهي والكاريكاتوري يردّه البعض إلى الإسكندرية ، بات معه الأولمپ موطن الآلهة نفسه موضع سخرية الفن والفنانين ، فثمة إفريز بات في حالة يرثى لها الآن للأسف الشديد بقاعة الحمام في دار ميناندر يسجل بأسلوب ساخر نواح من حياة الآلهة التي صوّرها برؤوس ضخمة بشعة وإيماءات تحاكي إيماءات الدُمى ولا تتجاوز قامتها قمة الأقزام ، من بينها صورة لكبير الآلهة چوبيتر أشعث الشعر وقد بدا عليه الكرب والذعر إزاء غيرة زوجته چونوبينا وقفت إيزيس تتجسّس عليهما ، وظهرت ثينوس غاضبة في هيئة عدوانية وقد استقر عزمها على الثأر من چوبيتر فتحضّ ابنها كيبيد على تصوير سهامه نحو كبير الآلهة . وفي لوحة أخرى نشهد مينرثا [أثينا] مرتدية خوذة مفرطة الضخامة تكاد تخفى وجهها المستدير المكتنز وقد زججت حاجبها بطريقة تستدر الضحك بينما ترقب المباراة الموسيقية بين أبوللو ومارسياس التي قدّر أن تنتهي بسلخ مارسياً حياً . وإذ كانت إنيادة فرجيل وقتذاك في أوج شهرتها كان طبعياً أن تظفر شخصية أينياس من مثلى المهابة ومن بين المصورين على السواء بالغمز واللمز ، فصور الفنان أينياس أثناء فراره من طرواده في هيئة دبّ ضخم وقد



لوحة ٤٢١ بومبي : مخدع العروس . قاعة الطعام بالفيلا
الامبراطورية . تصوير جدارى . بلاذن من متحف نابلى

جثم أبوه الكهل أنخسيس فوق كتفيه فى صورة قرد مترهل ، ورسم أسكانيوس بن اينياس فى هيئة دب صغير بعد أن كسى خطمه بكمامة شأن صغار الدببة وهو يحاول عبثاً ملاحقة خطى أبيه . وكما تشهد هذه السخرية اللاذعة بما تمتعت به هذه الملحمة من شهرة واسعة تشهد أيضاً بروح الدعابة الأصلية العميقة الجذور التى اتصف بها شعب لم يجد حرجاً فى التهكم على السلف الرفيع للقبيلة الجولية التى ينتمى إليها يوليوس قيصر .

وثمة موضوع من التوراة جرى تصويره بطريقة هزلية فى لوحة «تحكيم سليمان» (لوحة ٤٢٣) حيث يدور المشهد فى المحكمة التى سخر الفنان منها بإضفاء هيئة الأقزام على شخوص اللوحة ، ووزع الحدث على مجموعات ثلاث : القضاة الملتحون المرتدين التوجا الرومانية البيضاء جالسين فى وقار فوق المنصة المرتفعة والجند من خلفهم وكأنهم أطياف أو ظلال ، وإلى جوار المنصة وقف جنديان آخران تتألق خوذاتهما ودرعا صدرهما شاهرين رمحيهما . وفى منتصف الصورة تمدد جسد الطفل فوق منضدة مستديرة وقد وقف الجلالد شاهراً بلطته ليشطره بينما وقفت السيدتان اللتان تنازعا أمومة الطفل ترقبان ما يدور إلى جوار بعض المشاهدين الذين دفعهم الفضول إلى متابعة ما يجرى فى المحاكمة . وتبدو أم الطفل الحقيقية وقد اعتصرها اليأس فأحالتها إلى شبه حزمة من الأعواد اليابسة .

وكانت المناظر الطبيعية فى النوبة وأعالى النيل بأقزامها ووحوشها الغريبة موضوعاً طريفاً شدد المصورين الكاريكاتوريين المولعين بإبراز المفارقة بين قامات الأقزام القصيرة وأجسام الصيادين المشوهة



لوحة ٤٢٢ بومبي : معلّم الموسيقى وتلميذه . قاعة
الطعام بالفيلا الامبراطورية . تصوير جداري

ذات الرؤوس الضخمة والسيقان النحيلة وبين الضخامة الرهيبة للحيوانات الضارية . فنرى الأقزام هنا وهناك على شواطئ النهر المحتشدة بالمساكن والأكواخ والأشجار والقوارب وقد غشاها الضباب يطاردون التماسيح وأفراس النهر بشجاعة عصبية على التصديق (لوحة ٤٢٤) ، فينبأ يجلس أحدهم في زهو فوق ظهر تمساح مشدود إلى حبال يجرها نحو الشاطئ ثلاثة أقزام يرشق قزم آخر رمحاً في كفل فرس النهر المنهمك في مضغ قزم آخر سعى الحظ . ونرى إلى يسار الصورة قزماً ثالثاً أشد جرأة يهوى بمطرقة على فك تمساح فغر فكّه عن أسنان حادة .

وما أكثر مناظر الحياة اليومية الشعبية النابضة بالحياة في لوحات الفسيفساء التي لم تقتصر على أسلوب الفن الأتيكي المحدث الرفيع الذي شاهدناه في لوحة الموسيقيين الجائلين لديو سقور يديس من



لوحة ٤٢٣ بومبي : تحكيم سليمان . تصوير جداري .
بلاذن من متحف نابلي القومي

لوحة ٤٢٤ نابلي : الأقرام يقتنصون أفراس النهر
والتماسيح في أعالي نهر النيل . بلاذن من متحف نابلي
القومي .



صاموس ، بل تجاوزته إلى أسلوب على بحث ابتكره حرفيون ومصوِّرون كانوا بالتأكيد من أصل كامباني . وقد اجتذبت صورة الكلب المغلول الرابض على عتبة الدار انتباه الكثيرين منذ اكتشافها بيومي في لوحة فسيفساء على أرضية دار الشاعر التراجيدي (لوحة ٤٢٥) . وقد شغل الكلب الموثق بسلسلة مثبتة في طوق حول عنقه مربع لوحة الفسيفساء بأكملها في وضع مائل ، انبسطت ساقاه الأماميتان وانفرجت الخلفيتان وجحظت عيناه الحمراوان وكشّر على أنيابه وبرزت مخالبه وأطرق أذنيه وفغرفاه حتى نكاد نحس تشوّفه إلى اقتراس أى زائر غافل . ومع أن جسمه كله مشكّل باللون الأسود إلا أن الفنان أضفى عليه الحركة والحيوية بما أضافه من مكعبات بيضاء تطوّق جسده كله كي يكشف عن القيمة التشكيلية للوحة . ولا يقطع رتبة

لوحة ٤٢٥ بيومي : الكلب المغلول . فسيفساء . بإذن من
المتحف القومي بنابلي

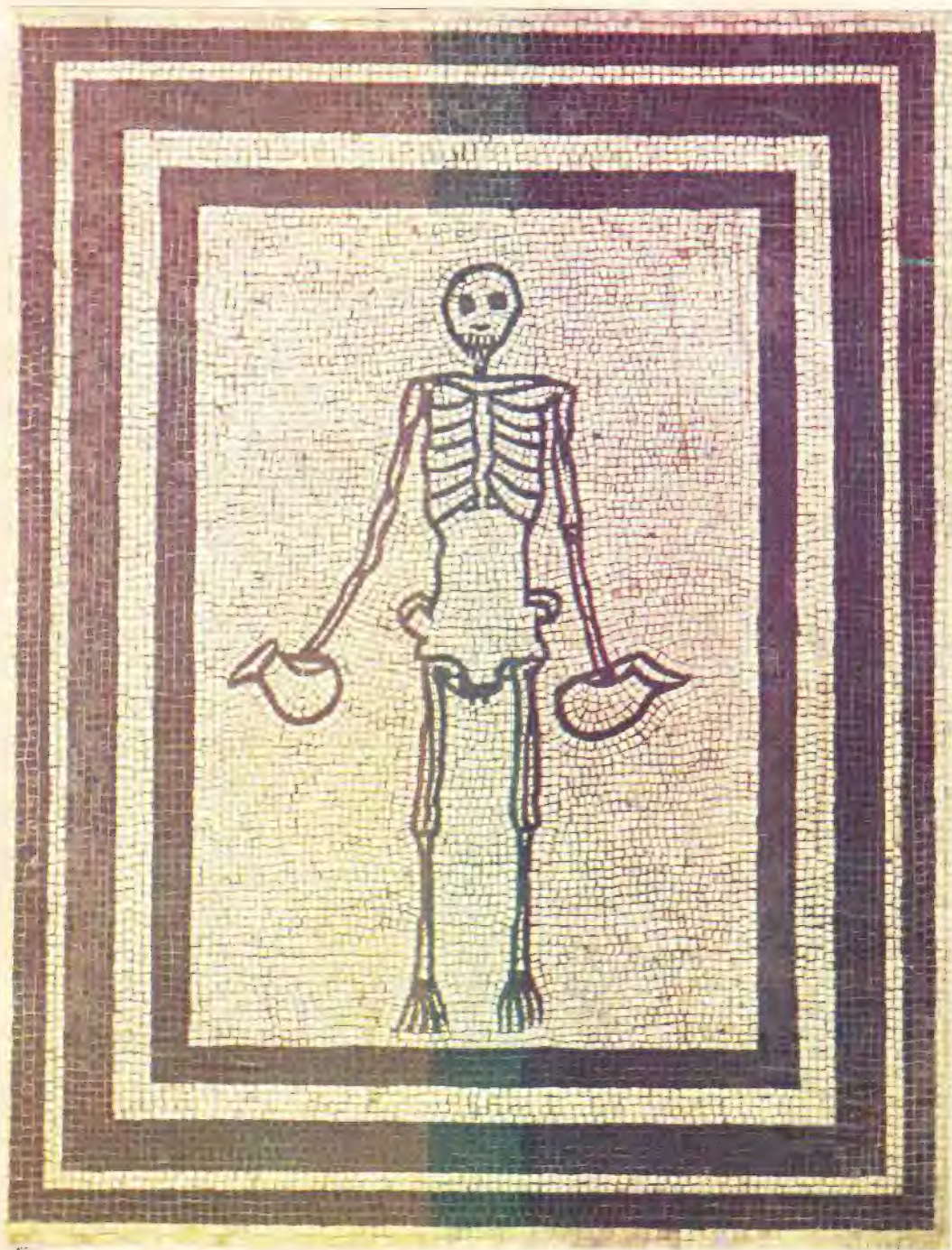


هذا السواد الطاغى سوى البقع الحمراء والبيضاء فوق طوقه وفي لسانه المتدلى من فمه وعلى عينيه وأذنيه ومخالبه ، وتلك اللمسات الرهيفة التى نقلت إلينا الإحساس المنشود وهو صورة كلب حارس يتنفس ضراوة على عتبة دار سيده .

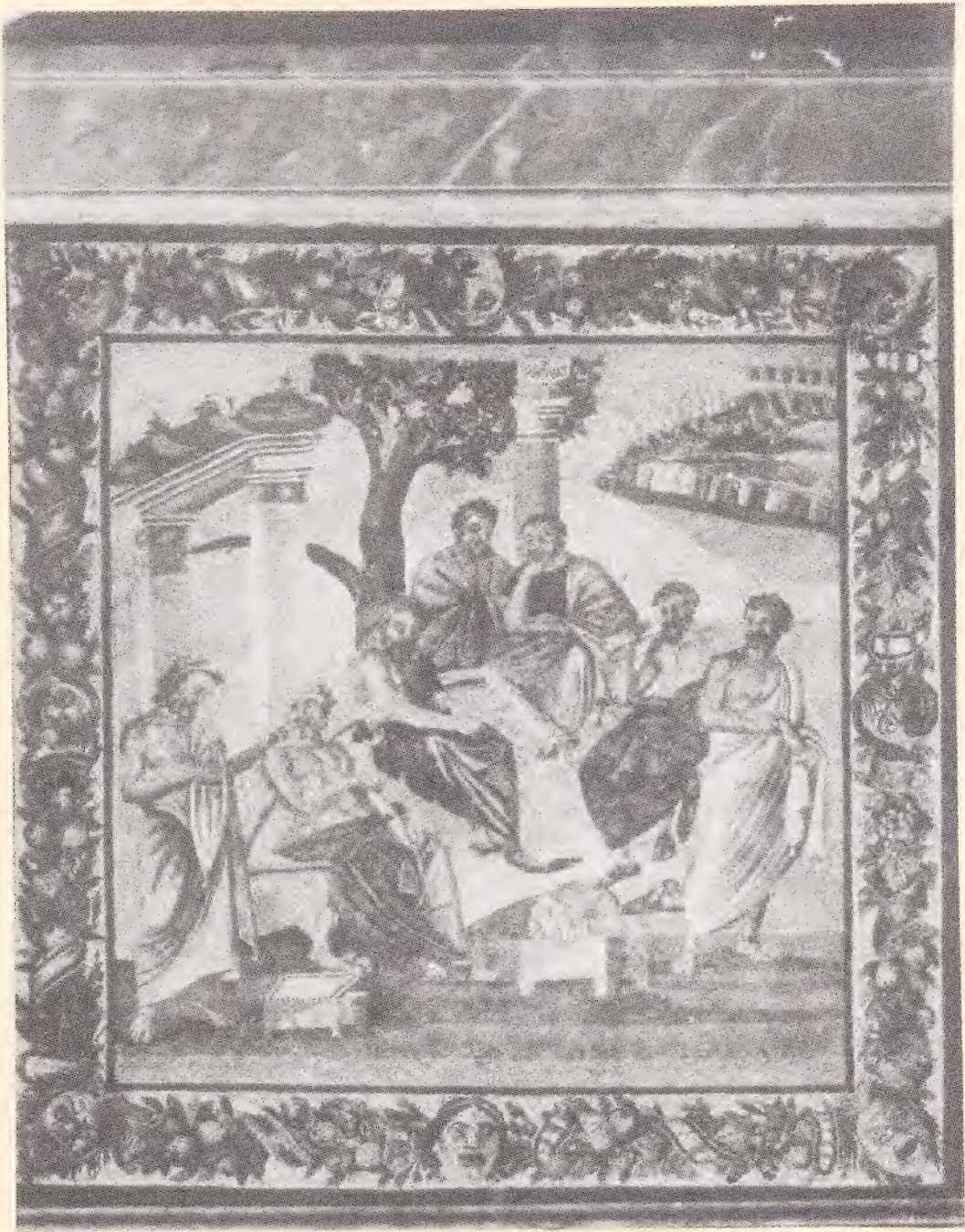
وإلى جانب الصور المرححة ظهرت الصور المعبرة عن الموت على جدران المنازل وأرضيتها ، ولعل مرّة هذا الاتجاه إلى أبيقور الذى ذهب إلى أن مما يهون أمور الحياة على الإنسان وقت الجلوس إلى المائدة هو وقوع بصره على مشهد مُقبض يذكره بالموت المحتوم . ولعل من بين سائر المشاهد المقبضة ليس ثمة ما هو أبلغ من لوحة «الهيكل العظمى لساقى الخمر» من الفسيفساء على أرضية قاعة طعام بيومى (لوحة ٤٢٦) ، وقد أمسك بآنية خمر فى كل يد من يديه . ويكمن تأثير الهيكل العظمى فى خطوطه السوداء وفى الأطر السميكّة السوداء التى تكتنفه فوق أرضية من مكعبات بيضاء ، كما تشدّدنا مهارة الفنان فى توزيع رسمه على مسطح الصورة فضلاً عن القصد البارع فى خطوطه .

ولقد عثر فى إحدى القلّيات الريفية بيومى على لوحة تستلهم التاريخ وإن لم تضم أيّا من الآلهة أو الأبطال الأسطوريين ولا أيّاً من الموضوعات المتداولة فى الحصيلة الفنية ولكنها تصور انعقاد شمل عدد من المفكرين فى بيئة رعوية ، حيث نشهد معيداً صغيراً وشجرة مقدسة وحلقة شبه دائرية انتظم حولها أفراد جالسين فى استرخاء على مقربة من عمود حامل للساعة الشمسية (لوحة ٤٢٧) . ونرى فى قمة الركن الأيمن هضبة تعلوها مدينة قُصد بها أثينا من غير شك ، ونلمح فى الفيلسوف الجالس وهو يشير بعصاه صوب الفلك السماوى المرتكز على قاعدة مربعة فوق الأرض شبهها بصور أفلاطون المعروفة ترجّح الظن بأن هذه اللوحة تمثل اجتماع شمل الفلاسفة فى أكاديمية أفلاطون . ويضم الشريط المحيط بإطار اللوحة الصيغ الزخرفية المتداولة من أكاليل زهور وثمار وأقنعة مسرحية .

ولو أننا استثنينا صور المدرسة الكلاسيكية الصريحة المستوحاة من الأساطير اليونانية ورسمها فنانون أتيكيون محدثون لاتضح لنا أن السمة البارزة للتصوير البيومى هى حيويته وجاذبيته التى اكتسبها من إعراض الفنان الكامپانى عن المبالغة التليفقية الأكاديمية وأتباعه ما أملاه عليه وجدانه الطبيعى والغريزى ، فانطلق نحو الفن الشعبى المتنوع يستوحيه فى تصاويره على جدران الدور البيومية من أفخمها إلى أشدها تواضعاً ، ومن أفخر قاعات الطعام إلى أدنى الحانات ، ومن زخارف دور السكنى إلى الملصقات الدعائية . وما من شك فى أنه كان ثمة تصوير تقليدى يشمل تكوينات زخرفية قائمة على الموضوعات الأسطورية والبطولية ، إلا أن هناك بالمثل العديد من التصاوير التى أطرح فيها الفنان قيود التقاليد وتراث المدرسة الكلاسيكية المحدثة مفضلاً تصوير الحياة اليومية لأرباب الحرف والتجار وجماهير الشعب ، متخذاً ما يقع عليه طرفه نقطة انطلاق نحو التجديد ، مبتكراً تقنية جديدة فى فن التصوير . ونحن نتردّى فى خطأ جسيم إذا اعتبرنا هذا الفن فناً عَرَضياً إلى جوار الفنون اليونانية والرومانية ، فهو فى الحق نهضة تلقائية لإحياء نماذج عريقة قديمة من التصوير الرومانى ، مثل الصورة الرائعة لربة الأسرة الأوسكانية فى لوحة الزينة الجنازنية (لوحة ٣٣٣) ولوحة المحاربين اللوكانيين (لوحة ٣٣٠) .



لوحة ٤٢٦ بومبي : الهيكل العظمي لساقي الخمر .
فسيفساء . بإذن من المتحف القومي بنابلي



لوحة ٤٢٧ بومبي : أكاديمية أفلاطون، فسيفساء . بإذن من
متحف نابلي القومي

وللتصوير الشعبى مثله مثل أى نوع آخر من التصوير معايير وقيمه التى لا يجوز الخط من شأنها بسبب نزعتة المتحررة التى يبدو معها وكأنه عجالات عاجزة عن بلوغ مستوى الفن الرفيع ، تتميز بلمسات سريعة من الفرشاة ويقع لونية صغيرة . وعلى الرغم مما فيها من تحرر إلا أنها تنطوى على قدر لا يستهان به من الطرافة قل أن نجدها فى التصاوير التقليدية التى باتت من فرط تكرار صيغها وتصميماتها تبعث على الملل . ولما كان نطاق الموضوعات التى يتناولها التصوير الشعبى شديدة التنوع فقد زاد الإقبال عليها من جميع المستويات الاجتماعية ، فهى تارة موضوعات تتعلق بمناسك الصلاة وتارة أخرى تسجل طقوساً غريبة وافدة مثل عقيدة إيزيس المصرية ، كما امتدت إلى تصوير أحداث «الفورم» اليومية والمناسبات الموسمية كمباريات الألعاب وصراع المجالدين مع الوحوش الضارية ، وكذا انخرط التصوير الشعبى فى فن الكاريكاتير الساخر . وتشمل صور الفورم حصيلة ضخمة من الموضوعات ، كمنظر السوق وعابرى السبيل يطالعون لوائح بلدية روما المعلقة بين التماثيل النصفية الضخمة ، والمدارس بأساتذتها وتلاميذها والباعة يعرضون سلعهم فى أروقة السوق المعقودة والسحرة الشعبىون يمارسون شعوذاتهم (لوحة ٤٢٨) . وثمة مشهد لمخبز فى يومى نرى فيه رجلين وصبيًا من العامة أمام منصّة الخباز التى تكدّست فوقها أكوام الأرغفة الطازجة المماثلة تماماً للأرغفة التى عُثر عليها مغطاة بالرماد فى أفران يومى وهرقلانيوم ، وإلى يمين الفرن سلّة مليئة بالكعك ومن ورائه صفوف من الأرغفة . وظهر الرجلان فى زى بنفسجى داكن ارتدى أحدهما فوقه عباءة صفراء غمرها ضوء شمس الصباح على حين مدّ الصبي ذراعيه متلهّفاً لتناول الرغيف الذى يقدّمه الخباز الذى يُطلّ على زبائنه من فوق مقعد مرتفع (لوحة ٤٢٩) .

لوحة ٤٢٨ يومى : ساحر شعبى . بإذن من المتحف القومى بنابلى .





لوحة ٤٢٩ بومي : المخبز . بإذن من متحف نابلي القومي

وتتيح لنا الحانات مجالاً أكثر انفساحاً للوقوف على مشاهد الحياة اليومية بين الجماهير حيث نشهد روادها العابرين والمنتظمين ، كما نشهد العشاق والسكارى والعاطلين والمهرجين والباعة المتجولين والقوادين ، منهم من يقف لحظات لرشف كأس من الخمر أمام النضد المطلّ على الطريق ، ومنهم من يلهو في انتظار الطعام بلعب النرد ليدفع الخاسر ثمن المشروب لصاحب الحانة المشرف على المشهد كله . وكانت جدران الحانات جميعاً مزخرفة بصور مقتبسة هي الأخرى من الحياة اليومية عليها نقوش تحت الزبائن على اللهو والمتعة ولكنها تحضهم في الوقت نفسه على الالتزام بالقانون . ومن أبدع مناظر الحانات مشهد رجل انهمك في لعب النرد ومن حوله رجلان يرقبانه على حين وقف الساقى يهّم بتقديم الشراب (لوحة ٤٣٠) .

وكان التجار ورجال الأعمال يعهدون إلى المصورين برسم اللوحات اللافتة بقصد الدعاية لمحالهم ولتزيينها بالمثل . وما أكثر ما كانت تختلط فيها العناصر الدينية بالعناصر المادية البحتة ، مثال ذلك واجهة حانوت برّاز يدعى فير يكون دوس زيت زينت بزخارف متنوعة (لوحة ٤٣١) ، فنرى في قمة اللوحة فينوس



لوحة ٤٣٠ پوميى : لاعب الترد فى الحانة . بلاذن من
متحف نابلى القومى

لوحة ٤٣١ پوميى : واجهة حائوت البَرَاز . بلاذن من
متحف نابلى القومى



اليومية راعية المدينة ، وفي أسفلها تصوير دعائي يشير إلى المصنع وإلى العاملين فيه وهم يعدّون القماش . ونلاحظ أن المصور الشعبي قد استخدم أسلوبين مختلفين في تناوله للموضوعين ، فعلى حين صور فينوس بالغة الورع والتقوى ولم يأل جهداً في تقديم صورة تليق بهذه الإلهة الأثيرة مستخدماً أسخى الألوان وأثراها ، نرى أسلوبه في الجزء الأدنى المخصص للدعاية مجرد عجالة تخطيطية من لون واحد . ولم يصور الفنان فينوس بالمفهوم المتعارف عليه ربّة للهو والحب والمرح أو عاشقة ملهوفة تهرع إلى لقاء الإله مارس بل صوّرها منتصبة في شموخ وجلال فوق مركبه تجرها الأفيال ، معتمرة بتاجها قابضة على صولجانها وإلى جوارها ابنتها كيبيد على حين يخلق حولها صبيان من ولدان الحب ، وعلى طرفي اللوحة وقف إلهان من آلهة الأسرة . ورسم الفنان الأفيال في مواجهة المشاهد مباشرة وكأنها على وشك الانقضاض عليه بأجسامها الضخمة التي اتبسطت على شكل المروحة حول محور الصورة وتجمّعت خراطيمها في بؤرة اللوحة .

ونلمس في لوحة تأهب المرأة للعزف على القيثارة (لوحة ٤٣٢) تحرّراً للفنان في توزيع شخوصه ومهارته في الإيجاء بفراغ ثلاثي الأبعاد ، حيث تحتل أريكة كبيرة عرض المشهد كله فتشطر الشخوص إلى مجموعتين على مستويين مختلفين فضلاً عما يوحى به مدخل الحجرة في الخلف من فراغ إضافي . ويزيد من الإحساس بعمق المنظر جلسة العازفة في منتصف الأريكة ثم جلسة المرأة إلى يسارها . وإلى جانب واقعية التعبير المرتسمة على الوجوه والإيماءات يشدّنا أثر الومضات الضوئية إذ تشي بشفافية رداء العازفة الذي اصطبغت طياته الحريرية بلمسات صفراء فضلاً عن كشفها عن تدرّجات اللونين الأخضر والبني في ثوبي المرأتين إلى يمين اللوحة وفي بعض أجزاء مفرش الأريكة الفاخر .

لوحة ٤٣٢ ستابيه : عازفة القيثارة .
بإذن من متحف نابلي القومي



ويتميز إفريز دار قتي عن زخارف الأفاريز الأخرى المماثلة برهافة التنفيذ وكمال الصنعة والدقة المتناهية في الرسم والتلوين حتى يبدو وكأنه إفريز من النحت الملون ، هذا إلى ما ينفرد به من مشاهد متنوعة يعرض فيها صورا للحياة في تلك الفترة كما يعرض للحرف المختلفة ، يصور بعضها ولدان الحب تارة وهم يمارسون الطب وإعداد العقاقير والعطور (لوحة ٤٣٣) ، وتارة أخرى وهم عاكفين على صياغة المعادن وتكفيتها (لوحة ٤٣٤) ، أو وهم يعدّون النبيذ (لوحة ٤٣٥) ، ثم وهم يتذوّقونه أو يعرضونه للبيع (لوحة ٤٣٦) بالطريقة التي كان يُباع بها النبيذ في يومى حيث ازدهرت تجارته ، فنرى صفوفاً من الدنان التي لا يخلو منها بيت في يومى يقف إلى جوارها أحد ولدان الحب وقد ارتدى عباءة زرقاء وهو يتناول كأساً من يد صبي آخر . ويركع صبي ثالث على الأرض ماذا يده بكأسه ليملاها من الجرّة الموضوعة فوق منصة وقد أمالها له زميل بحرص شديد . كما نشهد ولدان الحب يعرضون الزهور للبيع (لوحة ٤٣٧) أو وهم في رفقة موكب باكخوس الماجن مشاركين في العريضة (لوحة ٤٣٨) ، أو قد نشهد صبايا مجنّحات يجمعن الزهور ويضفرن بها في عقود وأكاليل (لوحة ٤٣٩) ، كما نشهد تكويناً طريفاً للظبية التي بعثت بها الربة دياناً مع إحدى كاهناتها فداء لإيفيجينيا (لوحة ٤٤٠) ، وكذلك الربة ديانا وإلى جوارها أبوللو عازف القيثارة وقاتل الأفعوان بيثون وهما يستقبلان وفداً من أهالى مدينة دلفى جاءوا لشكر الإله على تخليصهم من الوحش المفترس (لوحة ٤٤١) . وقد صُوّرت كافة هذه الوضعات وكذا التعبيرات المرتسمة على الوجوه بواقعية شديدة ، وإن كانت ثمة صورة صغيرة لطيفة تنفرد بلمستها الخيالية المعبرة عن مرح ولدان الحب وهوهم ،

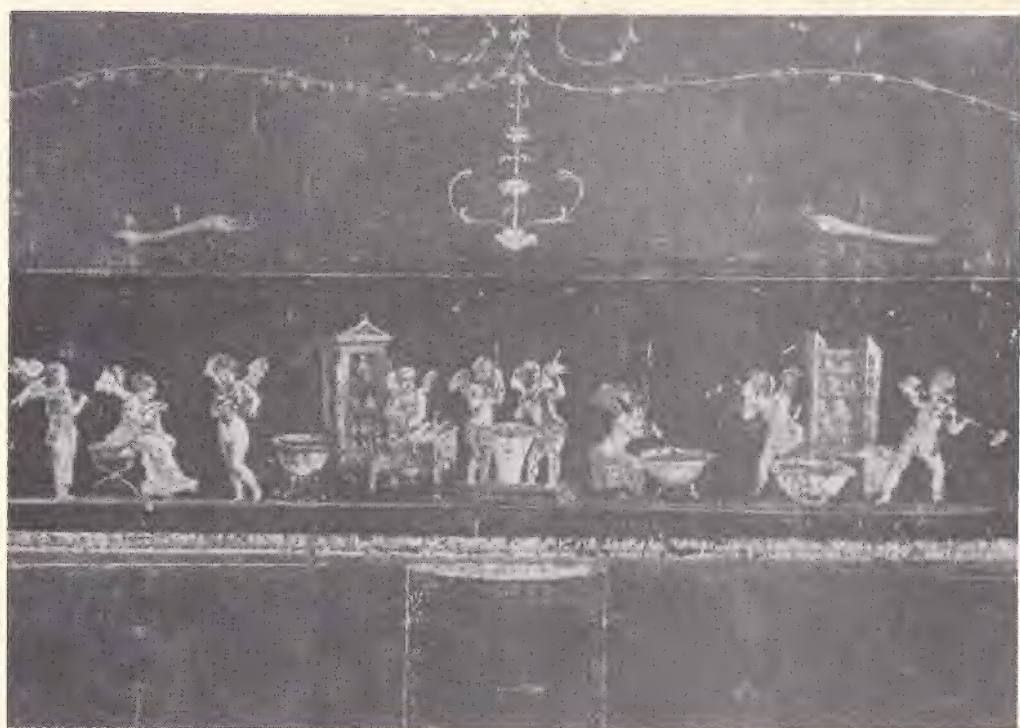
لوحة ٤٣٣ دار قتي : آلهة الحب الصغار « ولدان الحب » يمارسون الطب وإعداد العقاقير والعطور - نابلي





لوحة ٤٣٤ دار فيتي : آلهة الحب الصغار عاكفين على أعمال الفنون الدقيقة من صياغة وتكفيت . نابلي

لوحة ٤٣٥ دار فيتي : آلهة الحب الصغار يعدّون المنيذ . نابلي





لوحة ٤٣٦ دار قبي : آلهة الحب الصغار يعملون في تجارة النبيذ المحفوظ في الدنان . نابلي

لوحة ٤٣٧ دار قبي : آلهة الحب الصغار يعرضون الزهور للبيع . نابلي





لوحة ٤٣٨ دار ثقبى : آلهة الحب الصغار يصاحبون موكب باكخوس الماجن . نابلي .

لوحة ٤٣٩ دار ثقبى : صبايا مجنحات يجمعن الزهور ويضعنها في عقود وأكاليل . نابلي





لوحة ٤٤٠ دار قتي : الظبية المقدسة فداء لإيفيجينيا . نابلي



لوحة ٤٤١ دار قتي : ديانا وأبوللو
عازف القيثارة وقاتل الأفعوان يشون
يستقبلان وفداً من أهالي دلفي . نابلي

فتارة نرى ولدان الحب في الصور البحرية مخالطين الحيوانات البحرية فيقودون ما اقتنصوه منها في موكب فينوس عبر الأمواج ، وتارة أخرى يمتطون حوريات البحر العاريات . ومن هذا المنطلق رسم الفنان أحد ولدان الحب وهو يغرس قدميه في ظهر سرطان البحر قابضاً بيده اليسرى على اللجام الذي شدّه إلى أحد مغالب الحيوانات ، رافعاً اليد اليمنى عالياً وكأنه يستحث سرطان البحر بسرطه . وما من شك في أن مبعث سحر هذه اللوحة ينبثق من التباين بين جسم الصبي الغضّ وحيويته الحركية المتدفقة من ناحية وبين جمود قوقعة سرطان البحر الصلبة الساكنة من ناحية أخرى (لوحة ٤٤٢) .



المنظر الطبيعية

يعدّ كثير من النقاد شيوع رسم المناظر الطبيعية في التصوير الروماني مظهرًا لأصالة الفن الروماني ، فالرومان على الرغم مما أحرزوه من سيادة على العالم القديم ظلوا في قرارة نفوسهم أقرب إلى البدائية التي نشأوا عليها وتتجلى أولى ما تتجلى في حينهم إلى حياة الريف في ميدان الأدب مثل القصائد الرعوية «بوكوليكا» والأراجيز الزراعية «جورجيك»^(٨) للشاعر اللاتيني فرجيل التي تستوحى حياة الريف وتمسّ وترأ حساساً في النفوس ، ثم تتجلى مرة أخرى في ميدان الفنون في الصور التي تسجّل أحداث ملحمة الأوديسيا الإغريقية في تل الإسكولينيوس واللوحات الجدارية المصورة التي تزيّن دار ليقيّا فوق تل الهاليتينوس والصور الزخرفية المستوحاة من حياة الرعاة في دور مدينة بومبي . غير أننا بجانب الصواب إذا رددنا ذلك كله إلى مجرد تعلق الرومان بالطبيعة وشغفهم بتصويرها حيناً إلى ماضيهم البعيد . ففي الحق إن هذه المظاهر الفنية تستند في جوهرها إلى التقاليد الفنية المتأرقة ، وقديماً كتب أفلاطون عن فن تصوير المناظر الطبيعية وكيف أن المصورين أيبليس وبيروتوجنيس ولعا برسم صور حيّة يبدو فيها الشخوص وهم يجرعون الخمر تحيط بهم عناصر الطبيعة من ثمار وأزهار ، وكيف أن هذين المصورين قد برعا في إضفاء الخيال على تلك المشاهد بما يجعلها تخرج عن المألوف وتأسر الألباب ، ومن ثم فإن الاتجاه نحو تسجيل الطبيعة في غاذج النحت والتصوير التي نشاهدها في روما وبومبي لم تكن ابتكاراً رومانياً بأي حال . على أن ثمة عاملاً جوهرياً أدى إلى زيادة اهتمام الرومان بهذا اللون من التصوير هو أن الحضارة الرومانية كانت حضارة حضرية انحصرت في المدن مما أدى إلى رد فعل جارف في الوله بمشاهد الطبيعة الخلوية والتردد على الدور الريفية للتخفّف من أعباء الحياة . وهكذا نجد تلك الزخارف المصورة واللوحات المنقوشة التي تمثل الطبيعة الواقعية أشبه ما تكون في ميدان الفن التشكيلي بأشعار فرجيل وهوراس في ميدان الأدب . وتكشف لنا هذه الحقيقة عيّا في هذا اللون باختلاف مجاليه التشكيلي والأدبي من صنعة تبعده عن التلقائية الخالصة أو النقل الواقعي الخالص ، إذ هو ينطوي على الكثير من الخيال حتى لكان مشاهدته وليدة الرؤى والأحلام ، وقد تبدو في كثير من الأحيان وكأنها مناظر مسرحية . وما أكثر ما نلمح في هذه المناظر صوراً لتمائيل ومعايد ومقابر وقناطر ، وبين الفينة والفينة نلتقي بالتماعة ضوء ومبّان غريبة الطراز لا يجرؤ معماري على تنفيذها



لوحة ٤٤٤٢ دار قتي : إله الحب الصغير يتطلى سرطان البحر . نابلي

في عالم الواقع مما يعزّز الرأي القائل بأن هذه المناظر وليدة الخيال الخصب أكثر مما هي تسجيل أمين للطبيعة . وهكذا أحييت روما نوعاً من الفن التشكيلي بلغ على أيدي الرومان أوج ازدهاره ، وإن لم يكن الرومان هم مبتدعوه إذ يرجع أنه فن سكندري الأصل متأغرق الطابع ، وكانت المناظر الطبيعية في بعض الأحيان تغطي جداراً كاملاً للإيهام بالإطلال على حديقة غناء ، وأحياناً أخرى كانت الأفاريز المحتشدة بمشاهد الطبيعة تطوّق جدران الغرف ، هذا إلى الصور الصغيرة المستقلة المنقوشة التي يخالها المرء جزءاً من مشاهد الحياة الخارجية يتطلع إليها من خلال نوافذ مفتوحة .

ومنذ «الطراز الثاني» غدا رسم المناظر الطبيعية من الاهتمامات التي تشغل حيزاً كبيراً في تصوير الموضوعات الأسطورية والمحمية . وبعد ظهور المناظر الطبيعية لأول مرة بالأسلوب الانطباعي في إفريز دار لقيا بمصاحبة العناصر المعمارية الكلاسيكية وصور الشخصيات اتجه تصوير المناظر الطبيعية إلى أسلوب العجالات المُجملة التي يمتزج فيها الجلاء والعتمة ضوءاً وظلاً باللمسات المقتضبة الموحية بالشكل واللون والحركة وهو ما أطلق عليه الرومان اسم «الفن المُجمل» Ars Compendiaria الذي يحمل بوادر الحيل الإيهامية التي طبّقها أصحاب المذهب الانطباعي المعاصر ، حيث يختفي محيط الأشكال في الجو المحيط ، وحيث يوحي الفنان بأشكاله من خلال علاقات لونية بسيطة ومن خلال التلاعب بالضوء والظل . وكان تصوير الشخصيات - وخاصة في المناظر الطبيعية من «الطراز الرابع» - يتم بالتلميح عن طريق لمسات لونية أو ومضات ضوئية ، ولذا كانت لقاءات الضوء والظل في بعض الصور عنيفة توحى بحركة دافقة في المنظر الطبيعي الساكن . وكثيراً ما ينجّل إلينا ونحن نشهد ومضات متقطّعة تشيع في المنظر الطبيعي ضبابية راجفة أننا أمام موكب من نسج الأحلام سرعان ما يتلاشى مع توقّف تلاعب الظل والضوء ، كما ينجّل إلينا أن ثمة نسيماً يمتّوج سطح الألوان .

ونشهد في التصوير الهوميّ أقدم أنماط فن تصوير المناظر الطبيعية - التي انحدرت في الأصل من النقوش البارزة المتأغرقة - في المناظر الأسطورية أو مشاهد الحياة اليومية المصورة بالأسلوب الكلاسيكي المحدث ، مثال ذلك مشهد كيويديد يلقي جزاءه أو مصادرة فينوس لسهام كيويديد (لوحة ٤٤٣ ، ٤٤٤) من هوميّ حيث تجلس فينوس تحت شجرة تتطلع شاردة إلى ابنها الصغير كيويديد بعد أن عهدت إلى إحدى ربات الحسن برعايته بينما هو يبكي بعد أن صادرت [أمه] جعبة سهامه وهي أحب لعبه جميعاً إلى نفسه عقاباً له على عصيانه أوامرها . ويتميز هذا الرسم بالركة البالغة والعناية في التصميم والتوفيق في اختيار الألوان وخاصة في ربة الحسن التي تبدو بالرغم من رقتها ورشاقتها على جانب من التحفظ والوقار . ويضفي اللون الأزرق الزاهي لثوبها الذي يلتف في مكاسر خفيفة حول ساقها بريقاً على المساحة البنية المائلة للاصفرار على اليسار .

ويتبين لنا أن المنظر الطبيعي اللطيف لم يصوّر حديقة قصر فينوس كما هو متوقّع وإنما صوّر منظرًا على غرار المناظر الطبيعية في الفن المتأغرق ، تتوسطه شجرة مورقة وتضم خلفيته صخوراً وأشجاراً جرداء ، كما يسرى في هذا المنظر التناغم الرهيف بين الحدث المصوّر والمكان حتى يتخطى بروعه وكماله مشهداً آخر لا يقل لطفاً هو مشهد بان ينفخ في مصفاره إلى جوار الحوريات (لوحة ٤٤٥) ، فنراه جالساً على صخرة ينتظر



لوحة ٤٤٣
پومپی : کیوید یلپی
عقابہ . متحف نابلی
القومی

انتهاء عازقة القيثاره من أداء التصدير الموسيقى كى يشرع فى النفخ فى مصفاره بمصاحبة عازقة المزمار المزدوج أمامه حتى لنكاد نحس الأنغام تتسلل إلى آذاننا . وكلا اللوحين السابقتين مرسومتان وفق الأسلوب الكلاسيكى ، فالتصميم وقور رصين والألوان متألّفة ، أما إذا أنعمنا النظر فى اللوحات التالية فسنشهد عناصر «الطراز الرابع» الانطباعية ، وسنلمس التغير الشامل الذى طرأ على التصوير البومبى من حيث اختيار موضوعاته وخطط ألوانه . ففى مشهد لمجموعة من الأبنية فى إحدى البقاع الريفية وقت الظهيرة (لوحة ٤٤٦) نرى حظيرة وصومعة ومنزلاً خفيفاً ذا صفوف ممتدة من النوافذ تحيط بها جميعاً مزرعة ، كما تبدو هنا وهناك بضع شخوص مرسومة بأسلوب «الفن المُجمل» بقعاً من الظلال والضياء . وكما تنعكس ومضات الضوء الساطع على المباني والشخوص تسقط عليها أيضاً بقع الظلال . وتبدو خلفية اللوحة مساحة بلا حدود من اللون الرمادى المائل إلى الاخضرار ، ويكاد المنظر كله يسبح فى جو غامض مبهم ينتمى إلى عالم غير عالمنا .

وثمة لوحتان ذواتا طابع فريد من الجمال الشاعرى والعاطفى أولاهما من المشاهد الرعوية الخلابة حيث يتوسط اللوحة هيكل معبد ينتصب فوق ربوة قائمة بذاتها تكتنفها التلال المغطاة بالأشجار ، ونشهد أحد الرعاة يسوق نعجة لتقديمها إلى المذبح قرباناً للآلهة بينما تناثرت بقية القطيع لاهية وسط العشب الفسيح (لوحة ٤٤٧) . وتوحى المعالجة الحاذقة للضوء والمنظور فى اللوحة الثانية بالتراجع فى الفراغ حيث

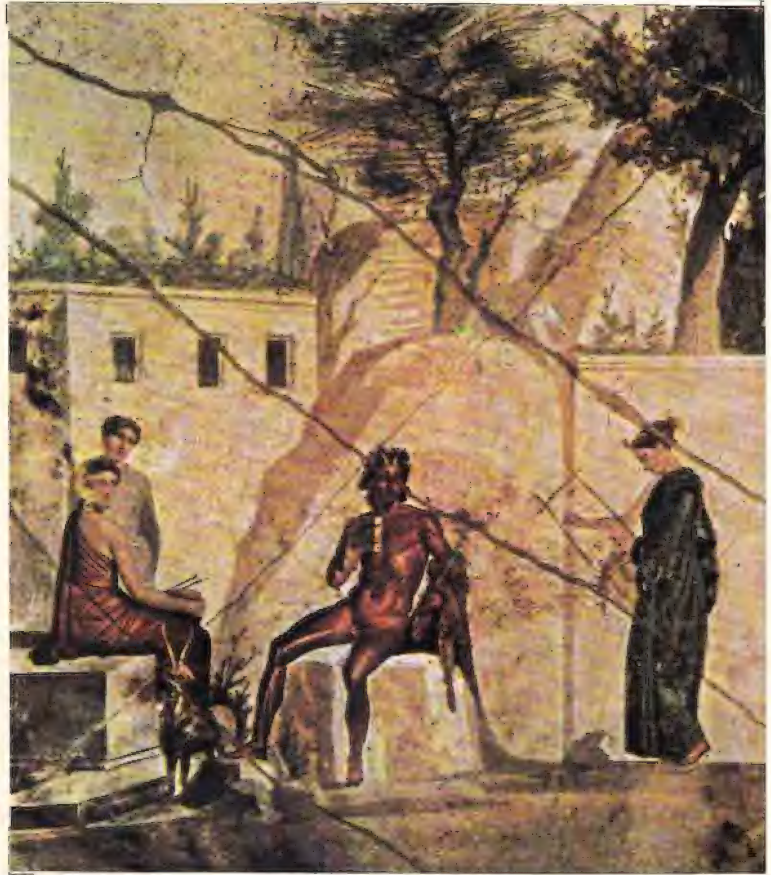


لوحة ٤٤٤ بومبي : كيوييد يلقي عقابه . تفصيل

نشهد مبنى دينيا لعله جزيرة مقدسة يحيط بها خندق مائي يعبره جسر ذو قنطرة مقوّسة . وترتفع صخرتان شاحختان مستنّتان في خلفية الصورة تحيط بهما أجمتان من الأشجار . وتكشف طبيعة المباني عن قداسة المكان ، ففي منتصف الصورة نرى صومعة مكرّسة لعبادة إحدى الأشجار المقدّسة ، وبالقرب منها معبدان صغيران ومجموعة من المحارب وصومعة وتمثال منتصب في أمامية الصورة لعله «لديانا لوسيفيرا» مصدر النور ، كما نرى بعض الأبقار السائرة في تناقل تحت الضوء . ويضفي منظر الراعي وهو يعبر الجسر تفتفى أثره العنزة نغمة رعوية على الصورة حيث يسبح كل شيء في الضياء المنبعثة من السماء والماء (لوحة ٤٤٨) .

وما من شك في أن المناظر التي تسجل الأماكن الحقيقية لها أهمية خاصة إلا أنه للأسف لم يحتفظ لنا الزمن منها إلا بالقليل النادر مثل مشهد المرفأ (لوحة ٤٤٩) ، فنرى أرضفة رسو السفن والفنار وأحد أقواس النصر وأعمدة تذكارية وقوارب الصيد وسفن المتعة ، كما نرى من حول الميناء المعابد والأروقة ودور السكنى والطرق والشرفات المسقوفة والمكشوفة . وتعد هذه اللوحة التي تمثل إحدى الموانئ الكامبانية واحدة من أروع المبتكرات الانطباعية في الفن الكامباني . وثمة نسيم خفيف يداعب المساحة الزرقاء من المياه المحصورة فيتألق سطحها تحت أشعة الشمس التي ينعكس بريقها الذهبي على الكتل المعتمة للأرضفة مضيئاً قمم المباني والنصب والتماثيل .

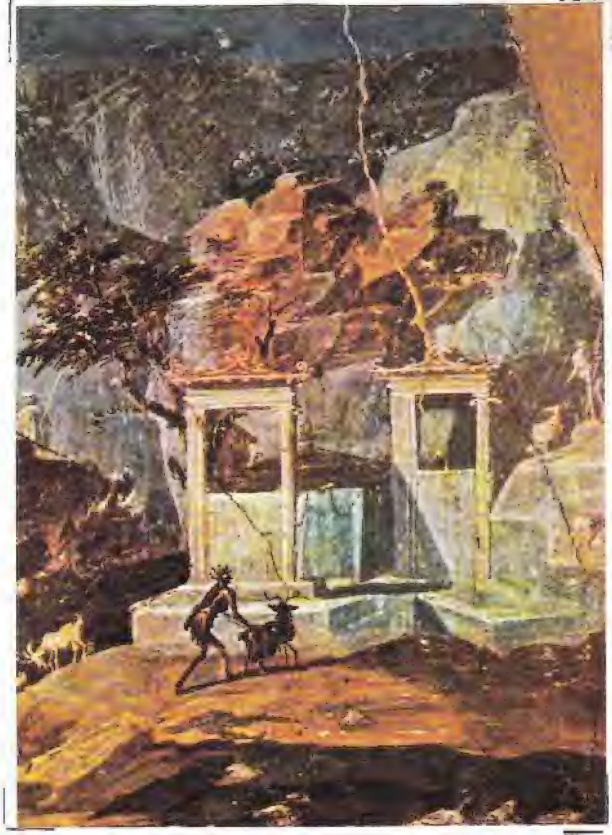
لوحة ٤٤٥ بومبي : بان والحرورية .
متحف نابلي القومي



لوحة ٤٤٦ بومبي : مبان وقت الظهيرة . متحف نابلي القومي



لوحة ٤٤٧ بومبي : مشهد تقديم القرابين .
متحف نابلي لقرمى



صور الحدائق والحيوان

كانت مناظر الحدائق المرسومة على جدران الأبهاء ذات الأعمدة والحدائق الحقيقية توحى بامتداد المنظر الطبيعي للنباتات وأعواد الزهور ، كما كانت جدران الغرف تغطى أحياناً بصور تُوهم الرائي بأنها مشاهد من الحقول أو الغابات التي تُرى عبر النوافذ ، فقد كان ساكن المدينة الروماني كما قدمت يجد متعة حقيقية حين يقع بصره على ما يذكره بجو الريف . ولعل مصدر هذا التقليد هو فكرة «البستان» Hortus الذى كان فى الماضى الغابر أحد مكونات المنزل الروماني فيقدم للأسرة احتياجاتها من الخضروات والفاكهة . وبمرور الوقت تطور «البستان» إلى «حديقة» Viridarium بشجيراتنا وزهورها المنسقة تنسيقاً بديعاً تجملها الفسقيات والنافورات المقدسة لحوريات المياه والغابات Nymphaea والتماثيل حيث تتضافر قوى الفن والطبيعة على خلق أروع الانطباعات . وأدى هذا الذوق إلى ابتكار أسلوب جديد فى التصوير يتشابه فيه الطير والحيوان مع غصون الأشجار ، ثم ما لبث هذا الأسلوب أن فقد حيويته فعكف المصورون على تصوير مناظر طبيعية حافلة بالأشجار مغرقة فى الخيال بدلاً من تصويرها فى أشكال هندسية وكأنها نماذج توضيحية فى كتب علم النبات المدرسية .

ومع أن رسوم الفاكهة تظهر فى لوحات «الطبيعة الساكنة» إلا أنه من النادر أن نرى بساتين الفاكهة مصورة فى المناظر الطبيعية ببومبي . ومن بين هذه الصور النادرة منظران اكتشفا فى بومبي يمثلان أشجار الفاكهة ، أحدهما لشجرة تين مثقلة بشمارها الناضجة التفت حول جذعها حيّة تسعى إلى أعلى لتصيد عُش



لوحة ٤٤٨ يومى : موقع مقدس . متحف نابيل القومى

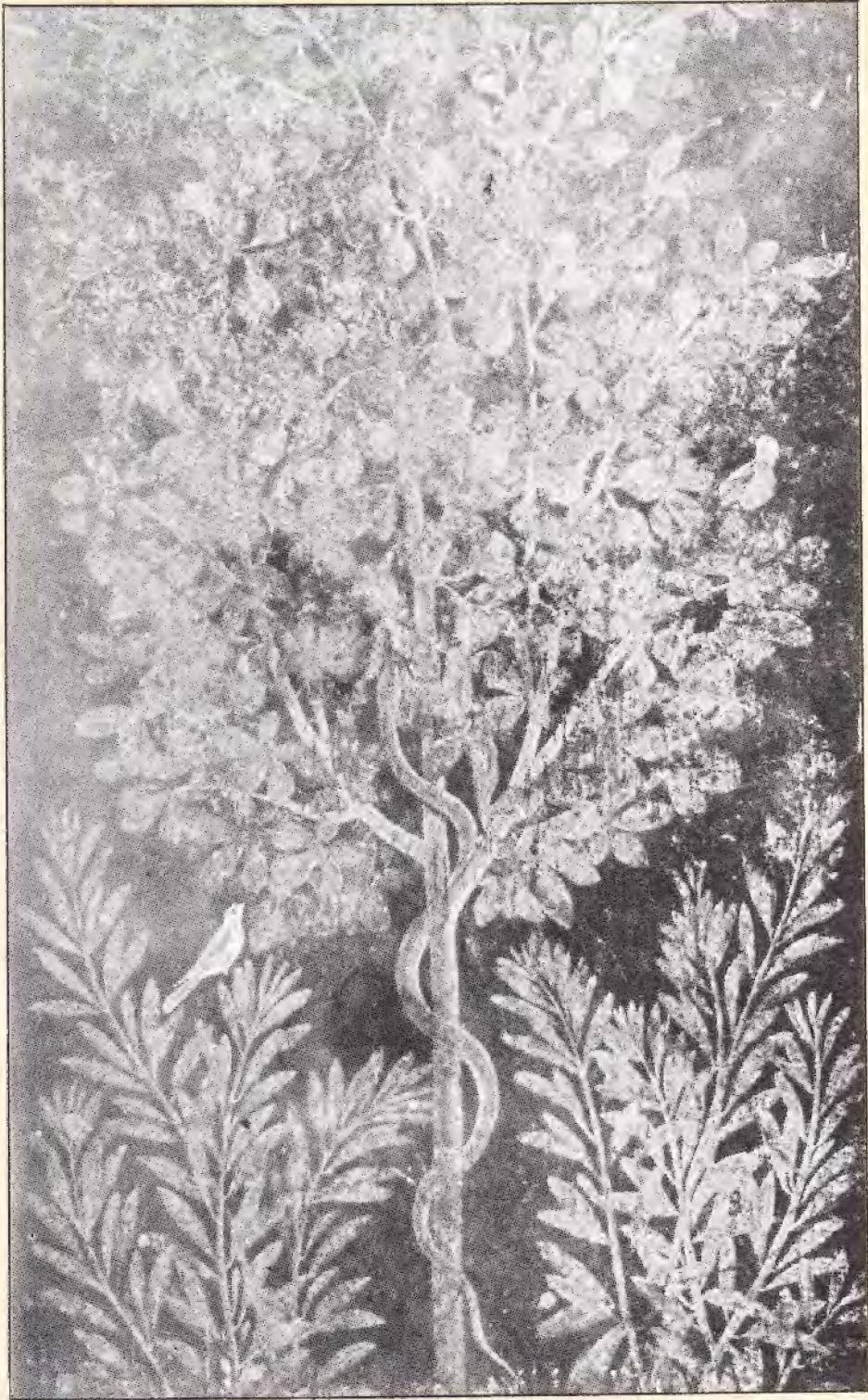
طائر مختبئ بين أوراقها (لوحة ٤٥٠) ، والثانية لطائر البلشون [مالك الحزين] في الحديقة وقد نفذها المصور بعناية شبيهة بعناية فائقة شبيهة بعناية عالم الطبيعة مُبرزاً الأغصان والأوراق بدقة متناهية وتنوع درجات اللون الأخضر في الشجرة الواحدة والاختلافات بين سيقان الأوراق وسيقان الثمر (لوحة ٤٥١) . وكانت الطيور تلعب في معظم مناظر الحدائق والبساتين دوراً هاماً سواء كانت من الطيور المألوفة أو المجلوبة من مناطق نائية يصورها الفنان بواقعية وحيوية كاليمام وطائر العقعق والبلابل وعصافير الجنة مخلقة في الجو أو حاطة على الأغصان أو الأرض (لوحة ٤٥٢) أو على حواف الأواني (لوحة ٤٥٣) ، تبدو في رفرفة أجنحتها لمسة الحيوية والحركة في مقابل سكون النبات والشجر . وعلى الرغم من أن المصور اليومى كان يتأمل الطير بعين عالم الطبيعة الفاحصة إلا أنه لم يتخل قط عن ميله الزخرفى الغريزى .

وتقدم لوحة فسيفساء طائر العنقاء «فينيكس» مفهوماً جديداً في التكوين الزخرفى ، إذ تأثرت خلفيتها بالفن الشرقى تأثراً عميقاً ، فيبدو الطائر في منتصف لوحة الفسيفساء تحيط برأسه هالة مُشعة . وينتمى هذا الطائر الأسطورى الذى ينتصب فوق قمة جبل محوّرة إلى مجموعة الرموز الامبراطورية ، وكان يُمثل فوق العملات النقدية رامزاً إلى خلود الامبراطورية . وتؤكد رمزية الطائر بظهوره منفرداً وسط الورود المتناثرة التى ترمز بدورها إلى البعث ، ويكاد التكوين الفنى كله أن يكون مستعاراً من الفن الساسانى . وكانت هذه اللوحة التى ترجع إلى حوالى القرن الخامس الميلادى تكسو أرضية فناء إحدى الدور السورية ، فقد امتدت فوق مربع طول ضلعه أربعة عشر متراً (لوحة ٤٥٤) .

وقد عرف الرومان عن طريق مستعمراتهم عبر البحار وخاصة مصر مختلف أنواع الحيوان الغربية ، ومن ثم زحرت لوحاتهم الفسيفسائية بهذه الموضوعات المصرية التي تكشف عن ميل الفنانين إلى تناول موضوعات الحيوانات المنتشرة على شاطئ النيل مثل التماسيح وأفراس النهر (لوحة ٤٥٥) . ولم يفتح الفنانون بتصوير الحيوانات الأليفة والمفترسة والغريبة في لحظات سكونها بل وخلال اقتناها أيضاً مثل لوحة الفسيفساء الواقعية التي تنقسم إلى لوحتين تصور العليا منها هراً ينقض على فريسة من أنثى الدجاج البرى وقد تألفت عينا الهراً بالوحشية والإحساس بالفوز معاً بينما تعبر عينا الدجاجة عن القنوط والاستسلام . وإذا كان هذا النوع من الطير يختال بجمال ريشه المتعدد الألوان حرص الفنان على تألف ألوانه مع لون الهرو مع خلفية اللوحة التي يسودها اللون العسلي الداكن وإن أخذ يخف تدريجياً حتى ينتهي إلى الخط العسلي ليشكل فاصلاً بين اللوحة العليا واللوحة السفلى التي تصور ذكراً من البط بجانب أنثاه قرب ضفة مجرى مائى وقد غرست الأنثى منقارها فى غصن زهر ، بينما ربض الذكر إلى جوارها ساكناً وانسطت أمامها زهرتان ، وحط على سطح الماء أربعة من طير السنورس تمد مناقيرها لالتقاط أعشاب الشاطئ بينما نرى فى الجانب الأيمن من اللوحة سرباً من الأسماك يحاول أكبرها التهام أصغرها (لوحة ٤٥٦) . وما أشد الشبه بين لوحة الكائنات البحرية من الفسيفساء (لوحة ٤٥٧) ولوحة للفنان المعاصر خوان ميرو التي تحمل نفس الاسم ونفس السمات وتكشف عن الحياة الغريبة التي تسود أعماق البحار الخاضعة لقانون الغابة ، فرى

لوحة ٤٤٩ ستايبه : مرفأ . متحف نابلى القومى





لوحة ٤٥٠ بومبي : حية تنسلق شجرة تين . تصوير جداری . متحف نابلی القومی



لوحة ٤٥١ پومپى : طائر البلسون فى الحديقة .
تصوير جدارى . متحف نابلى القومى

لوحة ٤٥٢ پومپى : طائر . تصوير جدارى . متحف نابلى القومى





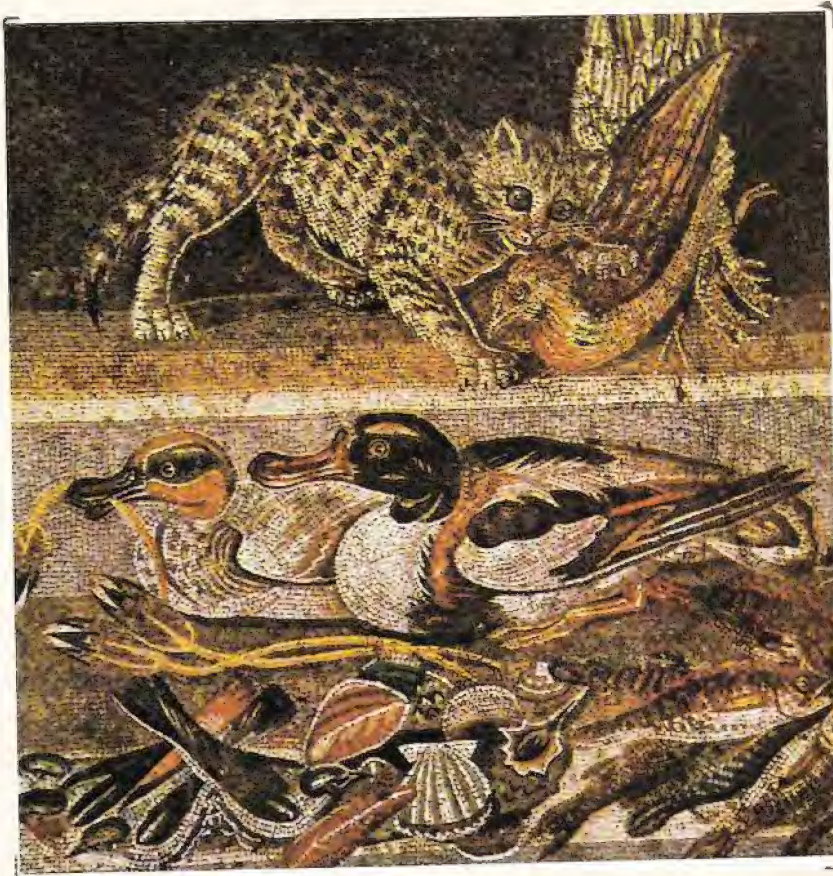
لوحة ٤٥٣ بومبي : طائران يحيطان على حافة آنية .
فيسفء . متحف نابلي القومي



لوحة ٤٥٤ بومبي : طيور وحيوانات فرس البحر والتماسيح .
فيسفء . متحف نابلي القومي



لوحة ٤٥٥ بومي : طائر العنقاء [فينيكس] . فسيفاء رومانية من سوريا . ياذن من متحف اللوفر .



لوحة ٤٥٦ بومي : أعلى
هر بنقض على دجاجة برية
أدى : ذكر البط إلى جوار
أنشاء على ضفة مجرى مائي .
ياذن من متحف نابيل القومي



لوحة ٤٥٧ يومى : مشهد كائنات بحرية . فسيفساء . ياذن من متحف نابلي القومى .

الأخطبوط فى منتصف اللوحة يلفّ بأذرع الرهيبة جرادة البحر ويعتصرها بعنف وضراوة . ونرى فى أدنى اللوحة سمكة كبيرة تفتح فمها لالتهام سردينية صغيرة لا تملك الدفاع عن نفسها ، ولا جدال فى أن المصوّر قد وفّق فى الإيحاء بنبض الحياة والحركة فى أنحاء اللوحة .

ولقد أتاحت المباريات الدموية التى كانت تجرى فى حلبات الملاعب الرومانية فرصاً مواتية للفنانين لدراسة عادات الوحوش الكاسرة وتفصيل بنياتها ، ومن ثم ظهرت الزخارف الجدارية ولوحات الفسيفساء التى تصوّر مناظر صيد الحيوانات الضارية بأفريقيا وعلى ضفاف النيل من النمر وأفراس البحر والثيران الوحشية (لوحة ٤٥٨) .

تصوير الطبيعة الساكنة

وإذا كانت الطبيعة الساكنة قد حظيت بمكانة مرموقة فى التصوير الجدارى القديم وخاصة فى كامبانيا حيث اكتُشفت نماذجها فى يومى وهرقلايوم وستابيه إلا أنه لا يجوز الادعاء بأن المصورين الرومانيين والكامبانيين هم مبتكرو تصويرها ، فلقد بلغ جملة من المصورين وفنانى الفسيفساء اليونانيين من العصر



لوحة ٤٥٨ يومبي : قنطور يصارع النمر . نيسفساء رومانية . ياذن من متحف برلين الشرقية

المتأغرق شهرة رائعة بتصاويرهم للأدوات الدقيقة والمأكولات والمشروبات بل وللفترات المتساقط من موائد الطعام . ويحدثنا پلينيوس عن فنان الفسيفساء سوسوس الذى أشاعت لوحته المعروفة باسم «الأرضية المَهْملة» فى غرفة الطعام ضجة كبرى فى أوانها . وكان أشهر مصورى الطبيعة الساكنة وفق ماروى پلينيوس هو پيرايكوس الذى رسم صوراً للمأكولات والذبائح ولشاهد داخل حوانيت الحلاقين والإسكافيين باعها بأثمان تفوق ما كانت تُباع به صور كبار الفنانين . وكان تصوير الطبيعة الساكنة يواكب روح عصر لم يقنع بتصوير ما يُقدَّم على المائدة مما لَدَّ وطاب من صنوف الطعام فحسب بل أولع كذلك بمعدات المائدة من أدوات فضية وأكواب وآنية زجاجية وخزفية ، وكذلك بتسجيل عادة تقديم الهدايا إلى الضيوف المدعوين إلى ولائم العشاء Xenia ، وكانت تقليداً متعارفاً عليه بين سائر المستويات الاجتماعية ابتداء من مائدة هوراس المتواضعة حتى ولائم تريمالكيو الباذخة .

ومن بين الموضوعات الأثيرة فى تصوير الطبيعة الساكنة كانت الكروم بأنواعها وثمار بساتين الفاكهة والأسماك والدواجن وطيور الصيد ومختلف أنواع الفاكهة من التين الطازج والمحجف والخوخ والبرقوق والزبيب والعنب بل والفواكه التى استحدثت زراعتها فى إيطاليا مثل الكرز ، والفواكه المستوردة من البلاد النائية مثل البلح والأناناس ، وكذلك حيوانات الصيد وطيوره مثل الأرانب البرية والدجاج البرى وطائر الحجل . كما أوحى الخلجان والأنهار للمصور وفنان الفسيفساء بموضوعات متنوعة تتناول شتى الكائنات البحرية .

وعند ظهور «الطراز الثالث» برسومه الدقيقة الرقيقة رقة المنمنمات اقتفت تصاوير الطبيعة الساكنة أثره فرقت هي الأخرى ، وقدمت أسلوباً زخرفياً محوراً للطيور والزهور إلى أن أعاد «الطراز الرابع» ذوق البهرجة والتنوع الملحوظ للموضوعات الطبيعية . ومع بقاء الموضوعات المصوّرة على ما هي عليه ، أعنى الفواكه وطيور الصيد والأسماك وكل ما يقدم في اللوائيم الفاخرة ، إلا أن تغييراً جذرياً طرأ على مفهوم الصورة ، إذ احتلت النظرة الانطباعية التي طغت على تصوير المناظر الطبيعية مكانها في تكوين لوحات الطبيعة الساكنة وخطة ألوانها . والغريب أنه على الرغم من ذبوع صور الطبيعة الساكنة إلا أنه لم يُفسح لها قط مكان الصدارة في الزخارف الجدارية بل كانت دائماً تحتل مكاناً ثانوياً مثل الأفايزر المقسمة إلى لوحات منفصلة ، أو مثل الزخارف الصغيرة المحيطة كالإطار باللوح الرئيسة ، وإن ظهرت أحياناً في مشاهد قائمة بذاتها تجذب الأنظار بألوانها البهجة النظرة ولكنها تخلو من أى تصميم فى حقيقى .

ولقد صوّر الفنانون الكامبانيون هذه الموضوعات بتلقائية عجية وبإحساس بالمتعة التي لم يكن مصدرها ثراء الموائد الفاخرة المكتظة بالأواني البللورية والأوعية الفضية فحسب بل كذلك مشاهد السوق في القورم ، فقد كانت للفنان قدرة على النفاذ إلى أسرار الطبيعة فضلاً عن إدراكه الغريزي لطبيعة الحيوان فصوّره في أوضاعه الواقعية دون أن تخلو صورة من لمسات فكاكية مثل أرنب يغامر بإبتلاع عنقود من العنب الطازج ، أو طائر ينقر حبة من حبات الكرز أو تينة شهية أو ديك ينصرف في كبرياء شامخ عن سلّة مليئة بينما هو يتحرّق شوقاً إلى تذوّق محتوياتها . واعتاد الفنان الكامباني تنسيق موضوعات الطبيعة الساكنة تنسيقاً جذاباً مذهلاً فيسقط لحوم الصيد والأسماك والفاكهة فوق سطح خشبي مستو أو أكثر على موائد الطعام أو رفوف الصوانات ، إذ كان يؤمن بضرورة جذب اهتمام المشاهد عبر التنسيق الخادق في توزيع المستويات فضلاً عن التزامه بالمظهر الطبيعي من خلال لمسات آسرة من اللون ومضات راجقة من الضوء كى يضيف الحياة على جمود الذبائح والأطعمة المعدّة .

ومن دار چوليا فيلكس الريفية بالقرب من يرمى نعرض صورتين للطبيعة الساكنة يتيمان إلى «الطراز الثانى» رُتبت الموضوعات في أولاهما (لوحة ٤٥٩) على مستويين يشمخ بينهما إناء بللورى ضخّم مكّس بأنواع متعددة من الفاكهة التي تتميز بقدر من البراعة في التجسيم والصقل والتلوين يوحى بنضارتها . وسقطت من الإناء تفاحة ورمانة انشطرت عند سقوطها فتناثرت حباتها . وعلى الرف الأدنى وعاء خزفي مليء بالعنب وقد استندت عليه أمفورا صغيرة ذات أذنين قد أحكم غلقها ، ولعلها تحتوي على الزيتون أو الزبيب أو العسل . ونحن لا نجد في هذه الصورة أى أثر للأسلوب الانطباعي الذي تميّزه «الطراز الرابع» إذ نُفّذت كل ثمرة وكل آنية بمنتهى العناية والاهتمام حتى بأصغر التفاصيل التي نلمسها في أسلوب المدرسة الفلمنكية الشهيرة خلال القرن السابع عشر أكثر مما نجدها عند المصورين القدامى . وتقد صورة البيض وطيور الصيد (لوحة ٤٦٠) أيضاً من دار چوليا فيلكس ، ونرى عناصرها مصفوفة فوق مكعب مستطيل رُسم بدقة هندسية شديدة . وحرص الفنان على توفير التوازن بين الكتل المختلفة بمهارة فائقة ، فعلى حين نشهد في أقصى اليسار وعاء برونزياً تعلوه مغرفة وفي الوسط صحناً ممتلئاً بالبيض ، نرى إلى اليمين آنية أوينوكويه من المعدن المصقول ذات قوّة ثلاثية القصوص ومقبض أنيق ، وعلى الحائط وفوق

لوحة ٤٥٩ يومي : أوانى الفاكهة وأمنفورا .
من دار جوليا فيليكس في يومي .
متحف نابلي القومي



لوحة ٤٦٠ يومي : بيض وطيور من دار جوليا
فيليكس في يومي . متحف نابلي القومي

صحن البيض مباشرة علّقت أربعة طيور من مناقيرها في تكوين متراسف . وثمة أمفورا أسطوانية صغيرة بيضاء ترتكز فوق المكعب المستطيل وقد خُتِمت فوهتها وعليها كتابة لا تكشف عما تحتويه أو عن اسم المصور ، ومن فوقها منشقة ذات شرابات معلقة على الحائط . وسيطر على التكوين الفني تراصف رياضي ينسّق محتويات اللوحة فالبيض وطيور الصيد في الوسط وعلى الجانبين الآيتين المصقولتين وقد سلّط عليهما رذاذ من الضوء سقط على العنق والبدن وعلى سطح البيض الأملس فضلاً عن ريش الطير ، على حين تتدلى المنشقة بطياتها الرشيقة مُضفية لمسة من الرقة تتضائل معها صرامة التكوين إلى حد ما .

المنظور في التصوير الروماني

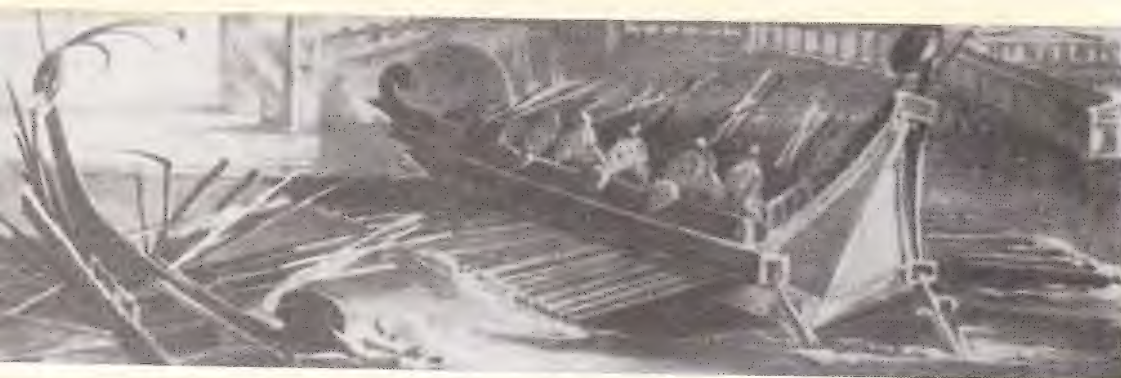
ما إن فطن الفنان الروماني إلى نظرية التضال النسبي^(٩) في النصف الثاني من القرن الخامس ق . م . حتى مضى يطبقها في منجزاته خلال العصر الروماني كله وإن حاد عنها عند رسم المشاهد المعقدة ، فبدت السفن في الصور الجدارية بدار ثقتي في يومي خاضعة لهذه النظرية سواء كانت ذات أشعة (لوحة ٤٦١) أو دونها (لوحة ٤٦٢) وقد غاصت مجاذيفها في الماء وظهر ملاحوها على سطحها .



لوحة ٤٦١ : المنظور الروماني . سفن حربية . تصوير جداري . دارقثي . بومبي

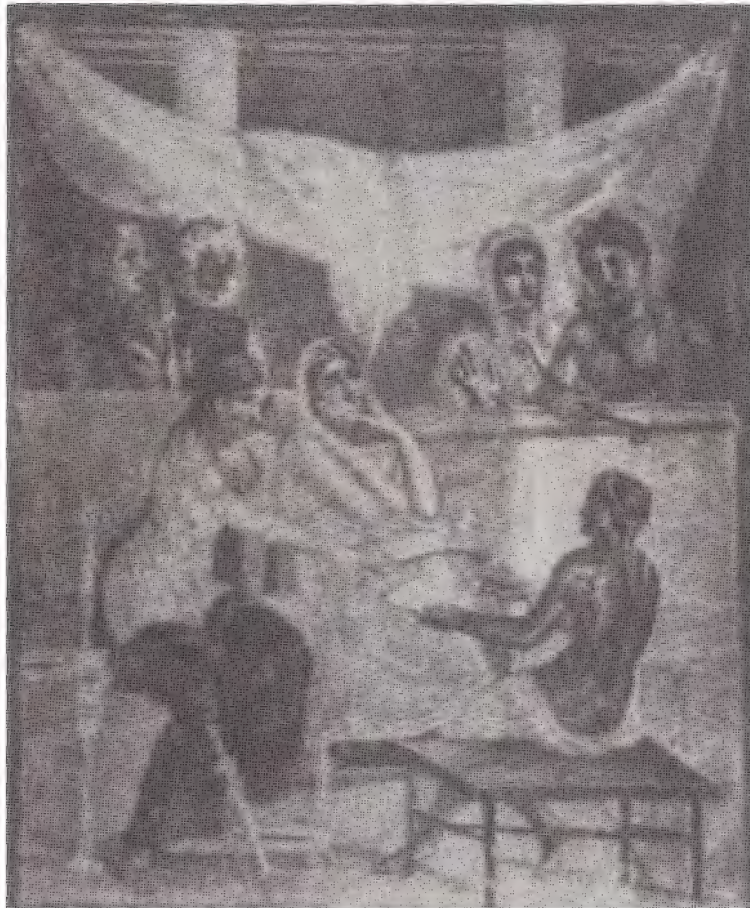


لوحة ٤٦٢ : المنظور الروماني . سفن ذات أشعة ، تصوير جداري . دارقثي . بومبي



وتكشف لوحات التصوير الجدارى فى بومبى وهرقلا نيوم عن مدى ما وصل إليه الفنان فى تطبيق مبادئ المنظور الخطى^(١٠) سواء فى العصر الإغريقى أو فى مستهل العصر الرومانى الإمبراطورى عندما شاع استنساخ لوحات التصوير الإغريقية مع إضافة تعديلات طفيفة إليها . ونحن إذا أنعمنا النظر فى أشكال قطع الأثاث وضاهينا بين المقاعد والمساند والمناضد فى النقوش والتصاویر الرومانية وبين تلك التى ظهرت خلال العصر الكلاسيكى أو العصر المتأغرق لما وجدنا اختلافاً جوهرياً . ولا يقتصر الأمر على تشابه الأشكال فحسب بل نلمس تماثلاً فى النزوع نحو تصوير الأدوات والأشياء ثلاثية الأبعاد . وتقدم المنضدة فى لوحة عرس أدميتوس الجدارية بومبى (لوحة ٤٦٣) نموذجاً «للمنظور الجزئى» الذى شاع وقتذاك حيث يحدد الرسم جوانبها الأربعة وإن اتجهت العارضة السفلى اتجاهها مغايراً لخطى سطح المنضدة اللذين لا يلتقيان بدورهما وفق المبدأ الأساسى للمنظور الخطى القاضى بأن تتلاقى الخطوط المتوازية المتراجعة فى نقطة التلاشى ، وهو الأمر الذى يتجلى فى التكوينات الأشد تعقيداً ، فنشهد فى نقش بارز من الجص فى قبلا فارنيزينا (لوحة ٤٦٤) ثلاثة مبان منفصلة يصل بين اثنين منها جسر وقد برزت المداخل عن المباني الثلاثة فى شكل أروقة خارجية ، كما ظهر جانبان من أحد المباني الثلاثة ، فضلاً عن أننا لا نرى المباني الثلاثة من

لوحة ٤٦٣ : المنظور الرومانى، عرس أدميتوس . تصوير جدارى . بومبى



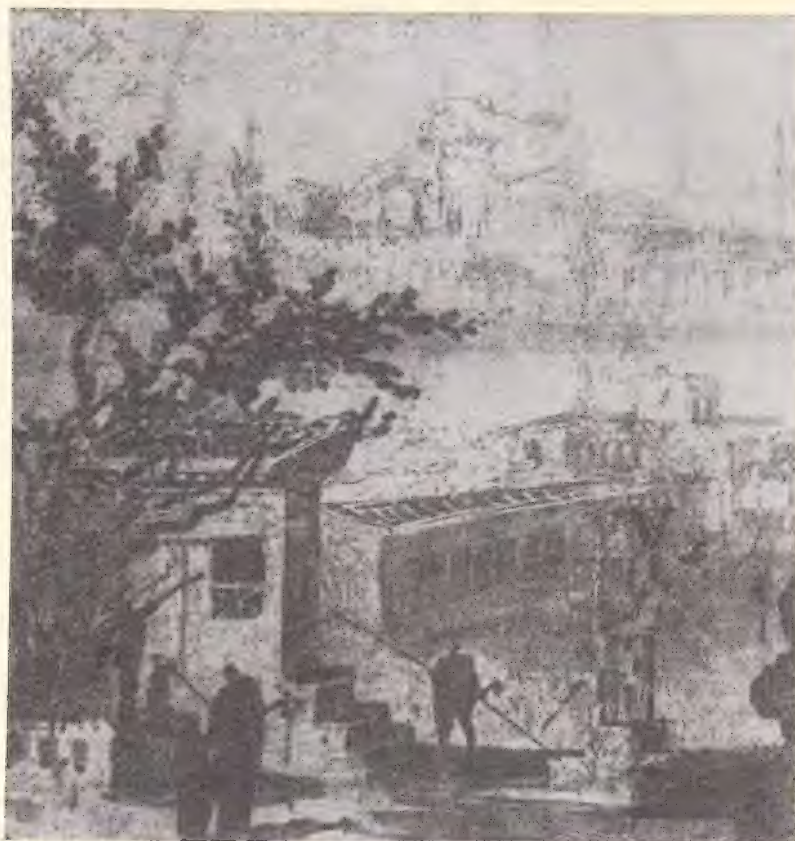


لوحة ٤٦٤ : المنظر الروماني . ثلاثة مبان . نقش بارز . ثيليا فارتزينا . المتحف القومي بروما

«نقطة رؤية» واحدة ، فكل منها مستقل قائم بذاته . ويسرى نفس النهج على سائر المباني في اللوحات الجدارية المصورة الأخرى ، فعلى الرغم من تصوير المبنى بالمواجهة أو ثلاثي الأبعاد وقد تراجع أحد جانبيه فإن الدّرج المؤدى إليه والسقف الذى يعلوه غير مرسومين من «نقطة الرؤية» نفسها ، كما لا تتسق الأبواب والمداخل المختلفة مع سائر المبنى إذ يستقل كل منها عما عداه (لوحات ٤٦٥ ، ٤٦٦) .

وعلى حين نشهد فوق «اللوحة الطروادى» بمتحف الكايتولينوس» (لوحة ٤٦٧) — وهو نسخة منمنمة من عهد أوغسطس للوحة متأجرة سابقة — العديد من المباني التى تمثل أسواراً وتحصينات وأبراجاً وأروقة ومعابد ظهر كل منها بأجناب متراجعة ، فإن كلا منها مستقل عما عداه ودون علاقة بغيره ، وجاء المشهد مجموعة من المساحات المتراكبة والمتجاورة وفق الأسلوب القديم . وإذا كان المفروض كما قدمت أن هذه اللوحات — تصويراً كانت أم نقشاً بارزاً — مستنسخة عن الأصول الإغريقية مع تغييرات طفيفة بات من العسير الجزم بأى أجزاء اللوحة هو الأصل اليونانى وأياها الرومانى ، ومن ثم كان السبيل الوحيد إلى التعرف على مدى تطبيق مبدأ المنظر الخطى فى العصر الرومانى هو الاكتفاء باستعراض النقوش البارزة ولوحات الفسيفساء الرومانية ابتداء من القرن الأول ق . م . حتى العصر الرومانى اللاحق ، مثال ذلك نقوش مقبرة هاتيرى بمجموعة اللاطران فى متحف الثاتيانكان (لوحة ٤٦٨) حيث نشهد الفراش الجنازى وتمثال المتوفى راقداً فوق سطح المبنى بينما المفروض من الناحية الواقعية أن يكونا داخل غرفة الدفن . كذلك يرى مدخل المقبرة مرسوماً بالمواجهة وقد تفرّع منه المنظر الجانبي الذى تبدو خطوطه وقد تراجعت تراجعاً طفيفاً وظهر باب غرفة الدفن فى أدنى اللوحة . وهكذا يتضح لنا أن العناصر المختلفة للمقبرة قد صوّرت مستقلة أحدها عن الآخر دون أن تربط بينها علاقة ما .

ويكشف النقش الجنازى الذى يمثل سباقاً بملعب مكسيموس (لوحة ٤٦٩) عن المهارة التى شكّل بها الفنان السور المحيط بالملعب وإن لم يصوّره وفق قواعد المنظر ، إذ شكّل عناصره المختلفة مستقلة كل منها عن الأخرى وإن جمعها فى النهاية تكوين واحد .



لوحة ٤٦٥ : المنظر الروماني . مبان .تصوير جداري . بومبي

لوحة ٤٦٦ : المنظر الروماني . مبان . تصوير جداري . بومبي

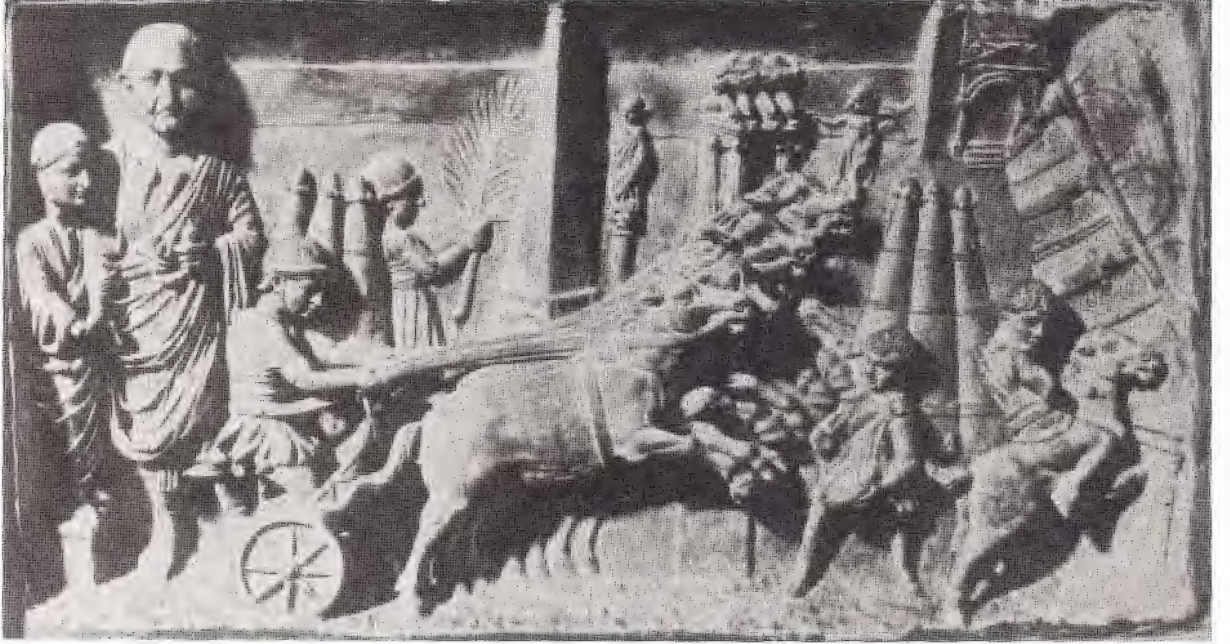




لوحة ٤٦٧ : المنظور الروماني . اللوح
الطروادي . نقش بارز . متحف
الكابيتولينوس بروما



لوحة ٤٦٨ : المنظور الروماني . مقبرة هاتيري .
نقش بارز . مجموعة اللاتران . متحف الفاتيكان



لوحة ٤٦٩ : المنظور الرومانى . ملعب مكسيموس . نقش
بارز . نصب جنائزى . مجموعة اللاتران . متحف القاتيكان

وعلى غرار فنانى العصر المتأغرق فى تصويرهم الأشياء متضائلة كلما زادت بُعداً تبعهم الفنانون الرومان ، مثال ذلك لوحة الفسيفساء البديعة التى تمثل منظراً رعوياً يضم تلالاً صخرية وقطعاناً من الأغنام والماعز مصوّرة على مستويات متعددة ، فنرى الحيوان والطبيعة فى مؤخرة اللوحة مصوّرة بأحجام أصغر من تلك الموجودة فى أماميتها تضمّها جميعاً وحدة تثير الإعجاب (لوحة ٤٧٠) . وثمة منظر طبيعى فوق لوحة جدارية مصوّرة من يومى ظهرت فيه جملة من دور السكنى تبدو البعيدة منها أصغر حجماً من القرية (لوحة ٤٧١) . واختلف الأمر عند تمثيل المعارك بين الرومان والبرابرة فوق التوابيت الرومانية ، فعلى الرغم من تناثر الشخوص على مستويات مختلفة دون أن تصطف كالعادة فى شرائط فوق بعضها البعض إلا أنها جميعاً ذات حجم واحد سواء كانت فى أمامية اللوحة أم فى مؤخرتها ، كما أنها تتراص فوق بعضها البعض بدلاً من أن يكون أحدها وراء الآخر (لوحة ٤٧٢) . ولم يبذل الفنان فى لوحة الفسيفساء التى تصوّر الكائنات البحرية سابحة فى الماء (لوحة ٤٧٣) أية محاولة كى يبين لنا ما هو منها فى أمامية اللوحة وما هو فى مؤخرتها ، فبدت وكأنها تُرى كلها من علّ وهو النهج الذى استخدمه فنانون مصر القديمة ثم مصوّرو المنمنمات الإسلامية فيما بعد .



لوحة ٤٧٠ : المنظور الروماني . منظر رعى . فسيفساء من قبلا هادريا نوس . متحف القاتيكان

لوحة ٤٧١ : المنظور الروماني . منظر طبيعي للعديد من القللات . تصوير جداري . پومبي (٢٠ - ٤٠ ميلادية)





لوحة ٤٧٢ : المنظور الروماني . معركة حربية . نقش بارز على
تابوت روماني . متحف ترمي بروما (القرن الثالث الميلادي)



لوحة ٤٧٣ : المنظور الروماني . كائنات بحرية . فسيفساء . بومبي . متحف نابلي .

هواشى الفصل الثامن

- (١) بلينيوس الأكبر (٢٣ - ٧٩) عالم من علماء النبات الرومان ترك كتاباً قيماً عن «التاريخ الطبيعى» [٣٧ جزء] أشبه بموسوعة يتناول فيها طبيعة الكون والجغرافيا وعلم الأجناس وعلم الحيوان وعلم النبات وتاريخ الفنون .
- (٢) الأورفية نحلة دينية فلسفية ظهرت باليونان فى القرن السادس ق . م . وتؤمّن بالإله ديونيسوس ، وقامت على أساس تناسخ الأرواح وشاع انتشارها فى أواسط اليونان وخاصة إقليم أتيكا . وكانت تنادى بأن الجبسم سجن تحبس فيه الروح ولا تتحرر إلا بالخلاص عن طريق اتباع تعاليم أستاذاها الشاعر أورفيوس ، وقد تأثر بهذه النحلة الأورفية فيثاغورس وأبنا ذوقليس وأفلاطون .
- (٤) قصد هرقل أطلس الذى قبل أن يعطيه التفاحات الذهبية إذا حمل هرقل السموات فوق منكبيه أثناء غيابه . وبعد عودة أطلس رفض أن يأخذ الحِمل عن هرقل فتحاليل عليه الأخير بأن رجاه أن يريحه لفترة قصيرة يستطيع خلالها الحصول على وسادة يضعها فوق كتفيه . وما كاد أطلس يفعل حتى تناول هرقل التفاحات هارباً وكرّسها للمربة أثينا التى أعادتها فيما بعد إلى الهسبريديس .
- (٥) فريكسوس : ابن أتاماس ونيفيلى ، طلق أبوه أمه وتزوج إينو التى دبّرت خطه لقتل أطفال نيفيلى ، واستطاعت بالخدعة أن تحت أتاماس على أن يقدم ابنه فريكسوس ذبيحة . وبينما كان الأخير فى طريقه إلى المذبح خطفته نيفيلى ووضعت مع شقيقته هيللى فوق كبش ذى فروه ذهبية كان هرميس قد أعطاه لها فحلّق الكبش بهما فوق البر والماء وسقطت هيللى وسط البحر الذى يحمل اسمها «هيليسبون» . أما فريكسوس فقد بلغ كولخيس حيث قدم الكبش قرباناً إلى زيوس وقدم فروته إلى الملك أيتيس الذى علّقها فوق شجرة بلوط بمغارة أريس وعيّن أفعواناً لحراستها . وتزوج فريكسوس خالكيوبي ابنه أيتيس وأنجب منها أرجوس مشيد سفينة الأرجو التى أبحر عليها چاسون للحصول على الفرو الذهبية .
- (٦) هيرو : كاهنة لأفروديتي أحبها لياندر واعتاد زيارتها فى قلعتها التى تقيم بها بجوار البحر كل ليلة ، فكان يعبر الهلليسبون مسترشداً بالضوء الذى ترسله من مشعلها ، ثم يقفل راجعاً عند الفجر إلى أن غرق ذات ليلة وسط بحر هائج ، وإذ عثرت هيرو بجثته ملقاة على الشاطئ فى اليوم التالى ألقت بنفسها فى اليم وراءه .
- (٧) پيراموس شاب بابلى أحب جارتة ثيزى الفاتنة وإذ عارض أبوها زواجهما صارا يتناجيان من خلال ثغرة دقيقة فى حائط بين منزليهما ، واتفقا على اللقاء ذات ليلة خارج المدينة تحت شجرة توت قرب قبر فينوس فوصلت ثيزى قبله ورأت أسداً لطّخت أنيابه بدم فريسته فانزعجت وحاولت الفرار فسقط وشاحها والتقطه الأسد ومزّقه فتلوّث بالدم من أنياب الأسد . وما كاد پيراموس يصل حتى عثر على الشواح ملطّخاً بدم حديث . وإذ خيل إليه أن ثيزى قد قتلت امثل سيفه وقتل نفسه يأساً وقنوطاً . وعندما عادت ثيزى وجدت پيراموس مضرباً بدمه فقتلت نفسها بنفس السيف ، وأودع رماد جثتها آنية واحدة وتحولت ثمار شجرة التوت التى لطخت بدمائهما من اللون الأبيض إلى الأحمر القانى .
- (٨) Buculica and Georgica .
- (٩) التضال النسبى هو إيجاء بالعمق الفراغى والبعد الثالث فى مسطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئاً فشيئاً ، كلما أمعنت عمقاً ، وهو خدعة بصرية تضى لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق (م . م . ث) .
- (١٠) Linear Perspective المنظور الخطى هو وسيلة رسم الأشكال ثلاثية الأبعاد على مسطح الصورة من خلال ترجمتها إلى مستويات متراجعة فى أعماق الصورة (م . م . ث) .

الفصل التاسع

المسيح الروماني

الفصل التاسع

المرح الرومانى الفياكس أو الثرنارون فى الكوميديا الايطالية الشعبية

« من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك كما أن بكاء الباكين يحزّ فيهم . وإن أردت استدرا دموعى وجب أن تحسّ بنفسك عضة الألم أولاً وعندئذ فقط تحزننى مصائبك . إذا كان الدور الذى تؤديه لا يناسبك فلسوف أضحك أو أثناءب . . . فإذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة لحالته فإن روما بأسرها ، راكبيها وراجليها ، ستجتمع للسخرية منه اقتف أثر السلف أو فلتبتكر شيئاً متجانس الأجزاء » .

هوراس

[فن الشعر ٩٩ - ١١٩ . ترجمة لويس عوض]

لعب المسرح خلال العصر الكلاسيكى دوراً هاماً فى حياة الإغريق الذين استوطنوا جنوب إيطاليا ونقلوا إليها التراجيديات من أتينا . ونعلم أنه قد عُرضت فى عهد هيرون الأول (٤٧٨ - ٤٦٧ ق . م .) مسرحية «نساء إتنا» لأيسخولوس على مسرح سراقوسه أقدم مسارح صقلية والذى تم بناؤه حوالى سنة ٤٧٠ ق . م . وكان أول مسرح زُود بالجدران المتحركة ولوحات المناظر^(١) والكواليس . وتشهد رسوم الأنية بمنطقة جنوب إيطاليا بالاحتفاء بأعمال أوريبيديس وغيرها فى ذلك العصر حتى كان الأسرى الإغريق فى حملة صقلية الفاشلة يُطلق سراحهم مكافأة لهم على اشتراكهم فى تمثيل واحدة من مسرحياته إذا نجحوا فى تقديمها على نفس الصورة التى كانت تُخرج بها فى أثينا .

والثابت أن المسرحيات لم تكن تمثل خلال القرن الرابع ق . م . فوق مقدمة المسرح^(٢) وهى المنصة بين الجناحين الجانبيين للمسرح^(٣) ، بل تشغل مساحة الأوركسترا كله . وثمة تصويرة على ممزاج من تارنتوم تدور أمام قصر فى إحدى التراجيديات ، يبدو فيها جناحاً المنظر الخشبي ذو الأعمدة النحيلة والنضد المكتمل والأكروتيريا (لوحة ٤٧٤ أ ، ب) .

غير أن الكوميديا قد اتخذت لها فى إيطاليا طابعاً مختلفاً عن طابعها فى عاصمة الإغريق إذ جاءت تمثيلات إيمائية^(٤) ذات شكل أدبي متميز أضفاه عليها إبيخارموس فى القرن الخامس قبل الميلاد تنبض بالتهكم على كبار القوم والمحاكاة الساخرة لهم^(٥) ، وتستمد موضوعاتها من الحياة اليومية والأساطير معاً على



لوحة ٤٧٤ أ، ب . المسرح الروماني : مقدمة مسرح مثل مشهد تراجيدى أمام
قصر . تصوير على ممزاج من تارنتوم . بإذن من متحف مارتين فون فاجنر بقورنبرج .
القرن ٤ ق م



غرار الكوميديات التي مثلت من قبل في شبه جزيرة المورة ، وإن أخذت هذه المسرحيات في الخروج على نص الأسطورة شيئاً فشيئاً مكتفية باستغلال مضمونها لعرض أفكار جديدة هي التي يهدف المؤلفون الجدد إلى إشاعتها . وحوالي سنة ٣٠٠ ق . م . تضمنت المسرحيات محاكاة تهكمية للتراجيديات ذات شكل أدبي ، وذلك بمنطقة «اليونان العظمى» [ماجنا جريشيا] على يد ريتون السراقوسي ، وأطلق على تلك المسرحيات اسم «الملهة المأسوية أو المفجعة»^(٦) ، كما أطلق على الممثلين اسم الثنارون «فلياكس»^(٧) . وقد عرفنا عن طريق النصوص الأدبية المتناثرة والتصاویر على الآنية أن موضوع هذه المسرحيات كان يدور حول البطولة والمغامرات على نحو ما نصادفه في قصص أوديسيوس وهرقل أو شخصية اللص المغامر ، كما تدور بعض المسرحيات الأخرى حول شخصيات متنوعة مأخوذة من الحياة اليومية كالعبد الثنار أو المسنين والمسنات .

وقد سجل تصويراً على جرة خزفية محاكاة تهكمية لمسرحية تتناول قصة الجاسوس الطرواדי دولون الذي تسلل إلى معسكر الإغريق مرتدياً جلد ذئب فأمسك به أوديسيوس وديوميديس وهو مختبئ بين الأشجار (لوحة ٤٧٥) . كما تحاكي تصويرات ساخرة أخرى على إناء محفوظ ببلنجراد (لوحة ٤٧٦) تمثيلية



لوحة ٤٧٥ المسرح الروماني : أوديسيوس وديوميديس يقبضان على الجاسوس الطروادي دولون . تصوير على مزاج من جنوب إيطاليا . يأتي من المتحف البريطاني



لوحة ٤٧٦ :

المسرح الرومان :

هرقل يسخر من أبوللو . تصوير على

آنية فلياكس .

يأذن من متحف الإمتاج بسان بطرسبرج .

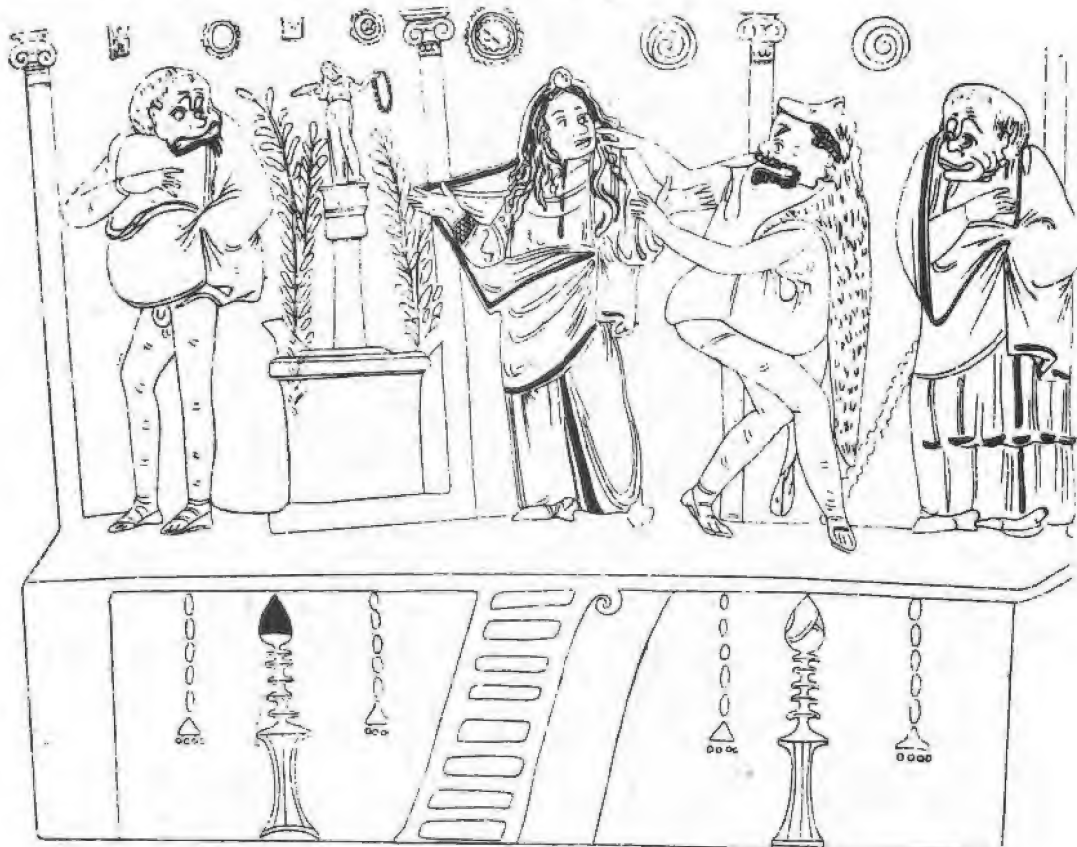
تناول قصة وصول هرقل إلى معبد دلفي ليتطهر من ذنبه بعد قتله أستاذة لينوس الذي علمه الموسيقى وضبط الأنغام . وإذ رفض أبوللو أن يهبه المغفرة لجأ هرقل إلى سرقة كرسى العرافة الثلاثي القوائم غير أن الإلهة أثينا توسّطت فيما بعد لإصلاح ما بينهما . ويبدو هرقل في التصوير وهو يقفز فوق الكرسى قابضاً على هراوته يهدد بها أبوللو الذي فر منه واحتمى بسقف معبده ممسكاً بقوسه الذي يردي بسهامه من يغضب عليهم وبالإكليل الذي يطهر به التائبين . ويحاول هرقل إغراء أبوللو بالهبوط لتلقى قربان في سلة زاخرة بالkekك والفاكهة بينما يتأهب بهراوته التي تقبض عليها يده اليمنى لينقض بها على الإله بمجرد هبوطه ليتناول الطعام . وتلتصع نظرات أبوللو بالشوق إلى ما في السلة إلا أنه يظن إلى خدعة هرقل ويحذر الاقتراب منه ويحاول اختطاف السلة في غفلة من هرقل الذي يتحرك أسرع من الإله ويهوى بهراوته على يده فإذا بالماء البارد يلقن أبوللو درساً ويفقده قوسه الذي يستولى عليه إيولائوس شقيق هرقل وكان واقفاً بالمرصاد يتأهب لخطفه ، وما أكثر ما أثارت سقطة أبوللو الحمقاء في الماء البارد سخرية المشاهدين وضحكاتهم . وقد صوّرت أقنعة أربعة بمهارة تكشف عن اختلافها أحدها عن الآخر ؛ وهي قناع ماكيبوس الشره العنيد وقصد به هنا أبوللو ، ودوسينوس الأحذب الماهر وقصد به هنا هرقل الذي كان أحداً ، وبوكو المعجب بذاته وقصد به هنا إيولائوس الذي سوف يملأ الدنيا ضجيجاً وجلبة بزهو بعد استيلائه على قوس أبوللو ، وبإيوس الغبي العجوز . وتعدّ هذه الأقنعة إرهاباً بالأقنعة الرئيسية الأربعة التي نقلتها المسرحيات الأوسكانية الأتيلانية^(٨) الهزلية إلى المسرحيات الهزلية الرومانية^(٩) ، وهذه هي الأغاط التي كانت تقوم عليها

شخصيات المهارن الحمقاء التي عادت إلى إحيائها الملهاة المرتجلة «الكوميديا دللارقي»^(١٠) الإيطالية فيما بعد

وفي تصوير على آنية عُثر عليها بصقلية يبدو هرقل متهكاً يحاول اغتصاب امرأة تتعبد أمام الهيكل الذي انتصب وراءه تمثال صغير فوق عمود مرتفع . ولعل المرأة هي أوجي التي أنجبت له فيما بعد تليفوس مؤسس بروجامون ، وعلى جانبي المشهد نرى الوصيفة العجوز ووالد الفتاة يتكلفان الابتسام (لوحة ٤٧٧) . وفي تصويره أخرى على آنية يظهر هرقل ثملاً في إحدى الكوميديات وقد استلقى نشوان عند باب داره الذي لم يعد يتعرف عليه ، فتصب عليه خادمتة العجوز الماء البارد ليفيق (لوحة ٤٧٨ و ٤٧٩) ، على حين تحف به فتاة تعزف القيثارة وأخرى تنفخ في المزمار المزدوج .

وفوق آنية أخرى من أواني الفلياكس نشهد الإله آريس [مارس] عاشق أفروديتي [فينوس] والإله هيفايستوس [فولكان] الذي أتى ليظفر بأفروديتي عروساً له ، يتبارزان معاً في حضرة الإلهة هيرا [جيونو] زوجة كبير الآلهة وأم هيفايستوس (لوحة ٤٨٠) . ونرى على رأس مارس خودة ذات ريشات بينما يبدو فولكان القمي معتمراً بما يشبه القلنسوة التي تبرز منها شراية وقد أوشك على الانتصار على خصمه الذي أثر الفرار ، ولا شك في أن المسرحية الهزلية قد تطرقت بسخرية إلى الخيانة الزوجية التي جمعت بين مارس وفيينوس بعد زفافها إلى فولكان . وتكشف لنا هذه التصوير التي ترقق الزمن بالأواني المسجلة عليها عما

لوحة ٤٧٧ : المسرح الروماني . هرقل يفتصب امرأة داخل المعبد . تصوير على آنية فلياكس





لوحة ٤٧٨ ، ٤٧٩ : المسرح الروماني . هرقل ثملاً . مشهد من ملهة . ياذن من متحف الإمتاج بسان بطرسبرج





لوحة ٤٨٠ المسرح الروماني : مارس
وثولكان يتبارزان أمام جونو . تصوير على
أنية فلياكس . بإذن من المتحف البريطاني

كانت تنطوي عليه هذه المسرحيات الهزلية من خفة ظل منقطعة النظر ومن فكاهة لاذعة وسخرية مرة بالآلهة والأساطير دون اكتراث بأى اعتبار ، خاصة وأنه لم تصل إلينا نصوص مدونة لهذه المسرحيات .

المسرح الروماني في عصر الجمهورية

وبينما كانت منطقة جنوب إيطاليا الإغريقية تنعم بالمأساة الجادة والملهية الهزلية لم تكن روما قد أخذت بعد بأسباب الحضارة في الفترة الأولى من عصر الجمهورية ، ولم تكن قد شهدت غير عروض بدائية فحسب . وشاع ارتجال الدعابات الفجة والسخرية من الأشخاص في عروض تقدم خلال حفلات الصيد تمجيداً «لسيلقانوس» إله الغابات والزراعة وحامى الحدود «وتيللوس» ربّة الخصوبة ، وشيئاً فشيئاً جاوزت هذه الدعابات حدود اللياقة والآداب العامة حتى أصبح من الضروري تدخل القانون بقيوده وقوة ردعه . وحين ظهرت المسرحيات الجادة في الفترة اللاحقة فإنها لم تكن غير أعمال مقتبسة عن مصادر أجنبية ومعدّة في صيغ تناسب الذوق الروماني .

وازدهر الرقص والموسيقى في إتروريا من القرن السادس حتى الرابع ق . م . ، وكانا يُقدَّمان في الجنازات والاحتفالات الدينية . وقد استقينا أغلب معارفنا عن هذه الرقصات التي كانت تتعاقب مع المباريات الرياضية كالملاكمة والمصارعة وسباق المركبات من الرسوم الجدارية الإترورية ومن التصوير على قوارير رمال الموتى . وكان يُطلق على الراقص اسم «إستر»^(١١) التي اشتقت منها كلمة هيستريو^(١٢) اللاتينية بمعنى ممثل . ونرى من بين الراقصين في رسوم مقبرة «العرافين» مهرجاً يغطى وجهه بقناع (لوحة ٤٨١) ، كما نراه في رسوم مقبرة «المهريج» معتمراً بالطرطور الذي اعتاد المهرجون ارتدائه على الدوام (لوحة ٤٨٢) ، وكان يُطلق على هذا المهريج اسم فيرسو^(١٣) الذي حوَّره الرومان فصار پرسونا^(١٤) بمعنى القناع . وثمة شخصية أخرى هي شخصية خارون الشيطان ذو المطرقة حارس العالم السفلى المشوَّه السحنة ، وتبدو رأسه مشكَّلة من الطين المحروق البارز بمقبرة فرانسوا في قولنشي (لوحة ٤٨٣) . وقد أصبح هذا الشيطان نموذجاً للخدم المناط بهم حرق جثث المجالدين المهزومين في حلبة المصارعة بالملاعب للتأكد من موتهم وذلك باختراق أجسادهم الملقاة على الأرض بقضبان من الحديد المحمى في النار ، وقد اتخذت العصور الوسطى من شخصية خارون نموذجاً للشيطان فيما بعد .

ولقد وفد الراقصون الإتروريون وعازفو الأولوس على روما لأول مرة في عام ٣٦٤ ق . م . للاشتراك في حفل أقيم لدرء أحد الأوبئة ، ومنذ ذلك الحين غدا الرقص والعزف على الأولوس جزءاً من الحياة العامة في روما . وكان الرقص الإيمائي الذي يؤديه الممثلون «هستريونس»^(١٥) بمصاحبة النفخ في

لوحة ٤٨٢ المسرح الرومان : فيرسو . الراقص مرتدى الطرطور والثوب القصير المرقع .

لوحة ٤٨١ المسرح الرومان : فيرسو . الراقص مرتدى القناع .

مقبرة العراف



لوحة ٤٨٣ المسرح الروماني :
خارون الشيطان حارس العالم السفلي



المزامير المزدوجة «تيبيا» يتلاحم مع الشعر ليتألف من جملة عرض الساتورا^(١٦) أو التمثيلية الساتورية^(١٧) ، وهي خليط من الرقص والمشاهد التمثيلية الفجة . وليست الساتورا هي المرادف للمسرحية الساتيرية اليونانية ولكنها — كما يتبين من اسمها — تتألف من تزاوج عناصر متعددة تتخللها المشاهد التمثيلية المفككة العارية عن أى مضمون درامى .

وفى النصف الأخير من القرن الثالث ق . م . استبدلت هذه النماذج الترفيهيه الفجة ترجمات وصيغ مختلفة مقتبسة عن التراجيديات والكوميديات اليونانية . وفى عام ٢٧٢ ق . م . استولى الرومان على مدينة تارنتوم اليونانية فى جنوب إيطاليا ، وكانت واسعة الثراء شديدة الولع بأمور المسرح ، فأخذ الرومان بعض سكانها أسرى وكان من بينهم ليقيوس أندرونيكوس الصبى الذى ما لبث أن اعتق لنجاته ، ثم أصبح معلماً للغات فى بيت أحد الرومان كان اسمه اسم ليقيوس .

وإذ كان ليقيوس أندرونيكوس يتقن اللاتينية إتقانه اليونانية فقد ترجم إلى اللاتينية فيما بين عامى ٢٤٠ ، ٢١٧ ق . م . مأسى سوفوكليس وأوريبيديس ، من بينها أخيل وأجاكس وإيجيستوس وأندروميديا وحصان طرواده ، كما ترجم بالإضافة إلى ذلك بعض الكوميديات مثل جلادبولوس ولوديوس وقيريوس ، وإن كانت أقرب إلى المسرحيات الهزلية الشعبية المأثورة عن جنوب إيطاليا منها إلى الكوميديات الأتيكية

المحدثة . على أن تأثير الهزليات الشعبية على الكوميديا اللاتينية قد اقترن بتأثير الكوميديا الأتيكية ، وظهر هذا التأثير في مسرحيات نيقفوس المعاصر لليقيوس أندرونيكوس ، وكان مواطناً رومانياً ولد بكامپانيا وقدم أول أعماله بروما عام ٢٣٥ ق . م . وواصل نشاطه حتى عام ٢٠٤ ق . م ، وكتب خلال هذه الفترة تسع تراجيديات أغلبها مقتبس عن أوريبيديس ظلت تمثل في روما حتى عهد شيشرون . وكانت معظم كوميدياته مأخوذة عن الملهاة الأتيكية المحدثة ، وبخاصة عن ميناندر ، ولكنه إلى جانب الموضوعات المسترعة من حياة أهالي أتيكا قد مزج في بعض مسرحياته بين الصيغ الإيطالية والنماذج اليونانية .

وحيث استخدم اللاتين «الهيماتيون» وهو الرداء الإغريقي الذي يغطي كتفاً ويترك الأخرى عارية أعطوه اسمين لاتينيين هما «الپاليوم» لعباءة الرجال «والپالا» لعباءة النساء ، ثم أطلقوا على المسرحيات ذات النمط اليوناني اسم «فابيولا پالياتا» أى مسرحيات العباءة . وثمة قناع لشاب من تارتوم ذو شريط يطوق الرأس وإكليل من الزهور وأوراق الشجر مما كان يستخدم في هذه المسرحيات (لوحة ٤٨٤ ، ٤٨٥) . ولما كان نيقفوس قد حشد في مسرحياته التراجيدية والكوميديا شخصيات رومانية فقد عدّ مبتكر المسرحية الرومانية القومية التي كان يُطلق عليها اسم «فابيولا پرايتكستا» أو مسرحية العباءة الفاخرة نسبة لعباءة التوجا الأرجوانية التي كان يرتديها أشراف الرومان (لوحة ٤٨٦) .

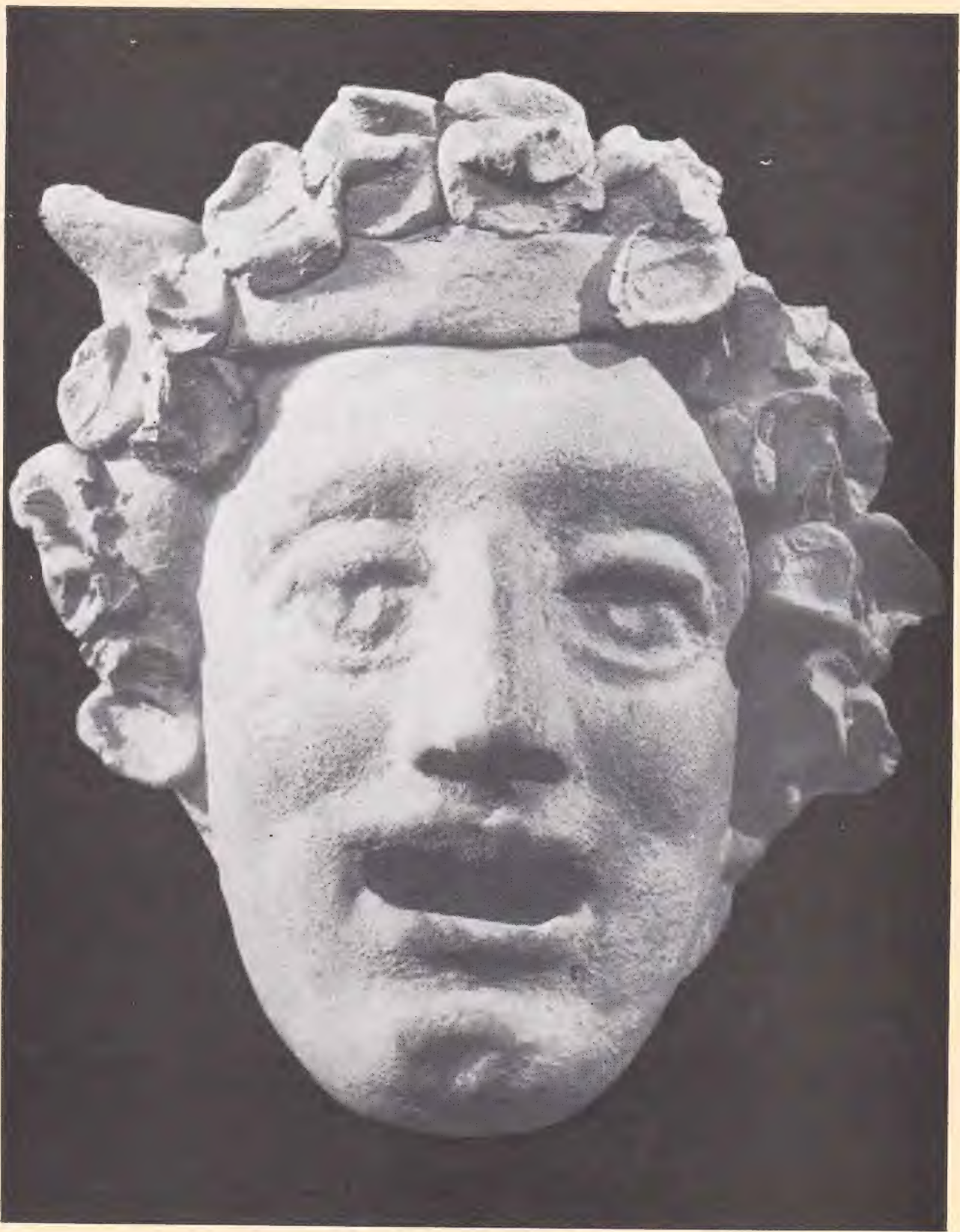
وكان هذا النوع من التراجيديات ذا موضوعات رومانية محلية مأخوذة من التاريخ القديم أو من الأساطير مثل مسرحية «رومولوس» التي تناول موضوعها تأسيس روما ، أو من الأحداث المعاصرة كما هي الحال في مسرحية «كلاوستيديوم» التي تناولت موضوع انتصار كلاوديوس مارسيللوس على بلاد الغال عام ٢٢٢ ق . م ، ولعل ممثلي هذه المسرحيات القومية كانوا يؤدون أدوارهم دون ارتداء الأقنعة. وكانت بعض هذه المسرحيات تؤلّف خصيصاً من أجل مناسبات معينة كعودة الجيش ظافراً من إحدى المعارك الحربية أو كإقامة المراسم الجنائزية لأحد القادة ، ومن أجل ذلك كانت هذه المناسبات حافزاً لكتابة المسرحيات الجديدة ذات الحبكة الدرامية والتي لم تكن معروفة في روما من قبل .

وقد لجأ نيقفوس في كوميدياته إلى استخدام موضوعات من الهزليات الشعبية وحياة الطبقة الدنيا في إيطاليا وحشدها بشخصيات غطية لرجال السياسة والعرفان وبائعي الزهور والخزافين والمرابين والعبيد ، وتكشف لنا تماثيل التراكوتا والبرونز من جنوب إيطاليا عن هذه الأنماط التي كانت تظهر في الكوميديات الشعبية ، مثل شخصية السياسي (لوحة ٤٨٧) ومثل تمثال حامل المصباح الذي يرتب يده في رفق على كتف زميله الذي يحمل في يده اليسرى أنية «ليكيثوس» ومقشطاً للجلد بينما يرفع يده إلى فمه وكأنه يكتم صرخة ، وكانا يشكّان غطاء لصندوق (لوحة ٤٨٨) .

ويجيء بعد نيقفوس الشاعران الكبيران پلاتوس وسيسيلوس . وقد وُلِدَ پلاتوس عام ٢٥٤ ق . م . بمقاطعة أومبريا ، فكان أول شاعر يفد إلى روما من شمال إيطاليا ، وكان أدبياً شعبياً وثيق الارتباط بحياة العامة مولعاً بالمرح الصاخب ، يضحك مع كل إنسان ومن كل إنسان ، ويسخر من الآلهة ، ويستخدم النكات الفاحشة ، ويحكى الأحداث البذيئة ويملك الحس المسرحي وروح الدعابة



لوحة ٤٨٤ ، ٤٨٥ . المسرح الروماني . قناع شاب من تارنتوم كان يستخدم في مسرحيات الإليانا





لوحة ٤٨٦ المسرح الروماني : أو غسطنس مرتديا عباءة التوجا . بإذن من المتحف القومي بروما .



لوحة ٤٨٧ المسرح الرومان : شخصية غطية لأحد السياسيين في ملهارة شعبية إيطالية . بإذن من المتحف البريطاني

لوحة ٤٨٨ المسرح الرومان : حامل المصباح يربط على كتف زميله حامل الأنية في ملهارة إيطالية . بإذن من المتحف البريطاني



الفطرية ، ويقدم أعمالاً تتضمن ابتكارات جديدة تشد الانتباه وتشيع البهجة ، وليس من المستغرب أن يحوز تلك الشهرة التي كان يتمتع بها بين الجماهير الرومانية في العصور القديمة بل وفي أيامنا هذه أيضاً .

وينبغي لنا التمييز بين عناصر ثلاث عند استعراض مسرحيات پلاوتوس : العناصر التي استمدتها من الكوميديا اليونانية الحديثة ، والعناصر التي اقتبسها من المسرحيات الهزلية الإيطالية ، والعناصر التي أسهم هو بها . فقد أخذ الحبكة المسرحية وشخصه من الكوميديا اليونانية الحديثة عند كل من ميناندر وفيليمون وديفيلوس ، ودليل ذلك أن كافة أعماله تدور حول حب شاب ثرى أو مثقف لإحدى الغانيات أو لفتاة من العامة ، كما تحتشد بالحيل والمراوغات التي يقوم بها أحد عبيده لمساعدته على تحقيق مآربه . وهكذا كانت أهم شخصه النمطية هم العشاق والشباب الطائش غير المبالي والغانيات والأم الجليلة والعبد البذء والمتآمر المخادع .

كذلك تأثر پلاوتوس تأثراً شديداً بالهزليات الشعبية المحلية فجعلها إطاراً لأفكاره اليونانية وللشخص المتزعة من الحياة اليومية الإيطالية . وكان يطلق على نفسه اسم أحد شخصه المسرحية «ماكيوس» ، وهو اسم شعبي للشخصية الشرهة كما قدمت . وفي تصدير ملهاته المعروفة بمسرحية «الحمار» يقول إنه بوصفه ماكيوس فقد ترجم هذه المسرحية إلى اللغة البربرية — وهى لغة الرومان الدارجة — إسهاماً منه في صقل لغة مواطنيه الفجة ورفع شأنها لكي تغدو لغة أدبية .

وعلى حين نجد معظم مسرحياته تتناول موضوعات مشابهة لموضوعات الهزليات الشعبية المتزعة من الحياة اليومية ، تأثرت مسرحية واحدة من مسرحياته هى «أمفيتريون» بالتراجيديات المرحية ، وكان پلاوتوس يطلق عليها اسم الملهاة المأسوية «التراجيكوميديا» ، وهى بطبيعة الحال أرفع مستوى من المسرحية الهزلية . وهنا لا يقف پلاوتوس موقف المترجم للملهاة اليونانية الحديثة فحسب ، إذ كان يمتلك ناصية روح الدعابة والفكاهة المسرحية أكثر من كتاب الملهاة اليونانيين الذين يفوقونه بدورهم رهافة حس وقوة صقل ، كما تضمنت موضوعات مسرحياته الهزلية أفكاراً مبتكرة فريدة ومواقف عاطفية مشبوبة تميزها عن الكوميديات القديمة .

وفد ساعد على اتساع شهرة پلاوتوس الدور الهام الذى كانت تؤديه الموسيقى فى مسرحياته التى كانت تشتمل رغم خلوها من الكوروس على الكثير من الأغاني ، فضلاً عن أن أجزاء كاملة من العمل الدرامى كان يجرى أداؤها بالإلقاء الذى يصاحبه عزف الأولوس أو مزمار التيبيا المزدوج مع تنوع كبير فى أوزان إيقاع الموسيقى والكلام والميلودية ، وهذه جميعاً سمات إيطالية بحتة . وتنضح أهمية الموسيقى فى هذه المسرحيات من نشر اسم العازف الموسيقى [الذى كان فى بعض الأحيان هو مؤلف الموسيقى أيضاً] جنباً إلى جنب مع أسماء الممثلين . وكان العنصر الموسيقى طاغياً على الإخراج المسرحى كله ، ولا عجب فإن تداخل العنصر الموسيقى مع العناصر المسرحية الأخرى تقليد موروث عن الاستعراضات الإيتروسكية ، ومن ثم فهو أيضاً عنصر إيطالى أصيل . وجاء التصدير الخاص باثنتى عشرة كوميديا من كوميدياته فريداً فى نوعه ، إذ يقوم فيه ممثل بأداء شخصية الراوى أو شخصية الإله الذى يسرد على الجمهور ما سوف يشاهده

أثناء التمثيل ، كما جاءت الخناقات دائماً في صورة الاستعراض المرح شأنها شأن الكوموس في الكوميديا اليونانية القديمة .

وشيثاً فشيثاً زاد عدد الأيام التي تُقدَّم فيها المسرحيات ، بتزايد أيام الأعياد والاحتفالات التي تقيمها الدولة ترسيخاً لعقيدها وتكريماً لآلهتها ، وكانت في أغلب الأحيان تعهد إلى قناصلها برعاية هذه العروض التي يُشرف على تقديمها مدير مسرحي مسئول «دومينوس جريجيس» . وكانت أهم هذه الاحتفالات وأقدمها العروض الرومانية المقامة تكريماً للإله جوبيتر بملعب ماكسيموس الدائري [سيركوس] ، وهو أقدم ملعب في روما حيث كان ليفيوس أندرونيكوس يقدم تراجيدياته منذ عام ٢٤٠ ق . م .

وبتداء من عام ٢٢٠ ق . م . أقيمت العروض الشعبية كذلك لتقديس جوبيتر في ملعب فلامينيوس كامپوس . ثم استحدثت احتفالات أبوللناريس احتفاءً بالإله أبوللو ابتداء من عام ٢١٢ ق . م . ، وكذلك احتفالات ميجاليزيا «الأم الكبرى» أو سيبيلي ، حيث كانت تقدم العروض المسرحية فوق منصة تقام في آخر لحظة في الساحة الفسيحة الممتدة أمام المعابد أو داخل الملاعب ، وهو تقليد جديد استنه مخرجو المسرحيات الهزلية الوافدين من جنوب إيطاليا . ومنذ عام ٢١٤ ق . م . خصصت أربعة أيام لتقديم المسرحيات خلال العروض الرومانية ، وكانت عادة تسبق إجراء المسابقات الرياضية وصراع المجالدين . فإذا أُطلَّ عام ٢٠٠ ق . م . خصصت روما ما بين أحد عشر يوماً وسبعة عشر يوماً لتقديم العروض المسرحية ، لم تلبث أن بلغت في عصر الامبراطور أوغسطس أربعين أو ثمانية وأربعين يوماً ، فضلاً عن المهرجانات الجنائزية ومهرجانات النذور التي تقام احتفالاً بالنصر .

وفي القرن الثاني بلغ التأثير اليوناني المتأغرق ذروته على مسرح روما ، فقدمت التراجيديات والكوميديات اليونانية مترجمة بدقة ومُخرَّجة في صورتها الأصلية أمام الطبقة الأرستقراطية والمثقفة من أسر الأبطال الذين أوقعوا الهزيمة باليونان مثل أسرة سكيپيو وإميلوس پاولوس وتيتوس كوينكتوس فلامينيوس . على أن المسرحيات الرومانية انتشرت مع انتشار الثقافة والعقيدة اليونانية جنياً إلى جنب ، فقد ازدهرت في هذا العصر الآداب الرومانية فبلغت أوج تألقها على يدى الشعارين الكوميديين كايكيلوس ستاتيوس وتيرييتيوس [تيرنس] والشعراء التراجيديين إينيوس وياكوفوس وأكيوس .

وقد أُلِّف كايكيلوس ستاتيوس (٢١٨ - ١٦٨ ق . م .) اثنين وأربعين كوميدياً فُقدت جميعها باستثناء عناوينها وثلاثمائة بيت من أشعارها ، تشي بصلتها بالكوميديا الأتيكية الحديثة وبصفة خاصة كوميديات ميناندر . ويُعدُّ أسلوب ستاتيوس جسراً يصل بين پلاوتوس وتيرييتيوس الذي وُلد بأفريقيا حوالي عام ١٨٨ ق . م . في قرطاجه من أصل فينيقي ثم جاء إلى روما رقيقاً لتيرييتيوس لوكانوس الذي ما لبث أن اعتقه ، فأخذ يتردّد على مسكن سكيپيو الأفريقي ، وانتهى بأن كتب للمجتمع المثقف كوميديات مشابهة للكوميديا اليونانية الحديثة وبخاصة مسرحيات ميناندر . وكانت مسرحياته تنطوي - شأن أعمال نيقيوس وپلاوتوس وإينيوس - على حبكة درامية وشخصيات مقتبسة من أصول يونانية فاندرج اسمه في تاريخ المسرح المتأغرق . غير أنه انتهج - عكس هؤلاء جميعاً - نهجاً مترناً وقوراً لم يقصد إلى إضحاك

العامة بمبتذل الألفاظ ، ولم يقدم من الشخصيات إلا أعفها وأنقاها حتى من كان قد ارتكب جرماً أو اقترف خطيئة . ولهذا جاءت مسرحياته ناذج بعيدة عن الحياة الرومانية الواقعية ، وأقرب ما تكون إلى المترجمات اليونانية أو المحاكية لها ، برغم ما فيها من فكر متألق خاص به هو ، غير أنه كان ابن حلقة «سكيبو» البار فجاء عمله متأثراً بالروح الإغريقية التي كانت تغلب على هذه الحلقة . وقد استطاع باتزانه ونقاء فكره وجلال أسلوبه الأدبي أن يجتذب إليه المثقفين وعشاق الدراما الراقية حتى عدّه شيشرون أرقّ شعراء الجمهورية الرومانية وسماه قيصر بـ «نصف ميناندر» و «الطاهر الحديث» . ولم يتوقف فضله عند حدود المسرح ، بل إن فضله الأكبر الذى يجب أن يُذكر له هو تطويره اللغة اللاتينية والارتقاء بها إلى المستوى الأدبي الذى يقال إنه مهّد الطريق لظهور كل من شيشرون خطيب الرومان المفوّه وقرجيل شاعرهم الخالد .

وكان من الطبيعي ألا ينجح تيرينتيوس مع العامة ، خاصة وأنه كان يفتقد القدرة على الإضحاك . بل لقد حدث أن انفضّ مشاهدو إحدى مسرحياته مرتين خلال العرض ، أولاهما لمشاهدة استعراض للرقص على الحبل ، والثانية لمشاهدة صراع بين المجالدين . وتعرّضت مسرحياته لكثير من النقد الظالم وحوصرت بالإشاعات المتجنّية كاتهامه بأنه ليس كاتب أعماله وحده ، وأنه كان يستعين بآخرين من مثقفي عليّة القوم ، وأنه لم يكن إلا مترجماً رديئاً لمسرحيات يونانية ، ومن أجل ذلك كان يكتب مقدمات لمسرحياته لا ليشرح فيها حبكة العمل الدرامى كما كان يفعل غيره من المؤلفين ، وإنما ليدافع عن عمله ويرد على حملات النقد المجحف (لوحات ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢) .

وعلى حين كان لأعمال پلاوتوس وتيرينتيوس الفضل في أن تظل الكوميديا اليونانية الحديثة بمضمونها الإنسانى الخالص باقية في صورتها الرومانية حتى نهاية العصر الكلاسيكى القديم ، انصب اهتمام العصر الرومانى الامبراطورى والعصور الوسطى وعصر النهضة الأوربية بصفة خاصة على مسرحيات تيرينتيوس .

وفي بداية كل مسرحية من مسرحيات تيرينتيوس كانت تظهر لوحة مرسومة عليها أقنعة كافة شخوص الرواية مرتبة وفق ظهورهم على المسرح (لوحة ٤٩٣) ، ثم صورة لأحداث كل منظر على التوالى . وكانت الملابس المستخدمة في هذه المسرحيات الكوميدية الرومانية هى نفس الملابس اليونانية : الهاليوم للرجال والهالا للنساء — وهى الهيماتيون اليونانية — والخلاميس التى كان يرتديها الشباب والجند والمسافرون والعبيد حينما يوفدون في مهام خاصة ، والخفّ «السوكوس» بدلاً من الخذاء ، باستثناء من هم على سفر فيرتدون أحذية ذات فوّهات واسعة . كما تميّزت الشخوص المختلفة برموز تشير إليها ، فالجندي يتمنطق بسيف ، وتاجر الرقيق يحمل كيس نقود ويتوكأ على عصا مستقيمة ، وربّ الدار يحمل عصا مقوّسة ، والطاهى يلوّح بملقعة أو يحمل آنية تحوى طعاماً .

وقديماً ساد الاعتقاد بأن الممثلين كانوا لا يرتدون الأقنعة خلال العصر الرومانى المبكر مكتفين بالشعر المستعار «الوُفرة» فقط ، ومن ثم كان عدد الممثلين كبيراً بالقياس إلى عددهم في الدراما اليونانية التى تستخدم الأقنعة ، غير أن الراجح أن وفرة الشباب السوداء ووفرة الكهول البيضاء ووفرة العبيد الحمراء كانت مبنية على الأقنعة بحيث كانت تغطى الرأس كلها خلال عرض المسرحيات اليونانية والإيطالية على حد سواء .

ARGUMENTUM

SOROREM FALSO CREDITAM MERETRICULAE GENERE ANDRIAE
GLYCERUM. VITIAT TAMPHILUS; GRAVIDAQUE FACTA DAVIDIDIM
UXOREM SIBI FORE HANC NAMAQUIAM PATER EI DESPONDERAT
GNATAM CHREMIS; ATQUE UT AMOREM COMPERIT, SIMULAT FUTURAS
NUPTIAS. CUPIENTISSIMUS QUID HABERET ANIMI FILIUS COGNOSCERE;
DAVIDI VASU. NON REFUGNAT TAMPHILUS, SED GLYCERIO NATUM VITIIDI
PUERULUM CHREMES RECUSAT NUPTIAS. GENEKUM AB DICAT. MOX FILIAM
GLYCERUM. INSUPERATO AGNITAM PLANC TAMPHILO DAVIDIAM

СПАРИНО CONIUGEM;



لوحة ٤٨٩ المسرح الرومان : ملخص لمسرحية أندريا [فناء أندرس] لترنتيوس . مجلد مخطوطات الفاتيكان رقم ٣٨٦٨



لوحة ٤٩٣ : المسرح الروماني . أنثى
مصنوعة في كوة . منمنمة من مخطوطة
لترنتيوس . متحف القاتيكان

ومثلما كانت المسرحيات اللاتينية أكثر خشونة من أصولها اليونانية ، كان تنفيذ الأقنعة والملابس أقل رقة في التمثيليات اللاتينية عنه في اليونانية . وثمة العديد من النقوش البارزة ولوحات الفسيفساء - وخاصة من يومبي وأوستيا - تعرض لنا نماذج الأقنعة المستخدمة في المسرحيات اللاتينية وفي الكوميديات اليونانية الحديثة ، فنرى في نقش منها قناعين لأب وابنه يتدلى منها نسيج ذو طيات وفي مقابلهما معبد أدناه قناع عبد (لوحة ٤٩٤) .

على أن معارفنا عن التراجيديات خلال عصر الجمهورية ضحلة بالقياس إلى ثراء معارفنا عن الكوميديات ، إذ لم تبق لنا مسرحية تراجيدية واحدة كاملة النص . ونحن نعرف أن إينيوس (٢٣٩ - ١٦٩ ق . م .) - الوافد من شرقى تارتوم وهو أحد كتاب التراجيديات ، وكان يجيد اليونانية والأوسكانية واللاتينية - قد كتب عشرين مسرحية لم يبق لنا منها إلا عناوينها وأربعمائة بيت من أشعارها المتفرقة ، استعار أغلب موضوعاتها من أوربيديس والإلياذة وجنح أسلوبها إلى النهج الخطابي . وكتب إينيوس الملهاة أيضاً وإن لم يحقق فيها نجاحاً نظراً لإسرافه في التعلق بالفلسفة وسط جمهور كان يفضل عليها الضحك .



لوحة ٤٩٤ : المسرح الروماني ، أفقعة لآب وابنه وعبد .

كان إينيوس شديد الإعجاب بأوربيديس وبآرائه المتطرفة ، ومن ثم كان يلجأ إلى الأمثال الأبيقورية الساخرة كقوله : «لست أنكر وجود الآلهة ، غير أنى أراهم قليلى الالتفات إلى ما يفعله البشر ، فنادرا ما يُحْسِنون إلى الأخيار أو يعاقبون الأشرار» .

وكان لمثل هذه الملاحظات البارعة من الأثر ما يفجر انتشاء الجماهير المحموم فينخرطون في التهليل والتصفيق بغير حدود . كذلك كتب باكوبيوس (٢٢٠ - ١٣٠ ق . م .) ابن شقيقة إينيوس اثنتى عشرة مسرحية تراجيدية على غرار أوربيديس لم يبق لنا من أشعارها سوى أربعمئة بيت .

وتُعدّ أكبوس (١٧٠ - ٨٦ ق . م .) أهم كتاب التراجيديا الرومان ، وظلت مؤلفاته تقدم حتى في عصر الامبراطورية . وإلى جانب محاكاته لأوربيديس وخاصة في مسرحية «ميديا» فقد اتخذ أيضاً أعمال أيسخولوس وسوفوكليس نموذجاً له . كذلك يعتبر أكبوس إرهابية لسينكا في استخدام الأفكار المبلودرامية والمفزعة وتصوير الشخصيات الجليلة والخطابية .

وفي مستهل عهد أوغسطس قدم قاريوس روقوس مأساة «ثيستيس» (٢٩ ق . م .) بمناسبة انتصار أوغسطس في موقعه أكتيوم عام ٣١ ق . م . ، وقد أثنى عليها كوينتيليانوس ووصفها بأنها لا تقل مستوى عن أى مسرحية يونانية ، مما يكشف عن أن النزعة المتأغربة كانت ما تزال سائدة في روما . كذلك كتب أوفيد مأساة بعنوان «ميديا» وهو نفس عنوان مسرحية أوربيديس ، ولكنها لم تقدم على المسرح .

وتكاد المبالغات المائلة في الأبيات المتفرقة الباقية من أعمال الشعراء التراجيديين تطابق ما وصلنا من تماثيل ونقوش بارزة وتصاوير لمثلى التراجيديا الرومان في ثيابهم المسرحية . وعلى حين كانت ملابس الممثلين الرومان هى نفس الملابس التى فرضها أيسخولوس على ممثليه اليونان وأقرها من بعده كل من سوفوكليس وأوربيديس اختلفت أقنعة التراجيديا الرومانية عن الأقنعة اليونانية ، ففتحات العيون والفم أكثر اتساعاً بها عن الأقنعة اليونانية ، كما أن الشعر واللحي بها أغرز ، إذ تبدل من شعر الرأس صفائر مستعارة شذولة (لوحات ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩) . وعلى لوحات من النقش البارز من بومبى نجد نقوشاً لقناع رجل في مواجهة قناع امرأة أو شاب ، ويحمل القناعان شعراً مستعاراً مصففاً ، منتصب بينهما محراب زُينٍ بإكليل وأوقدت فوقه النار (لوحة ٥٠٠ ، ٥٠١) .

ومع ذلك فلم يمحض وقت طويل حتى تزايد إخراج المسرحيات التى لا تلجأ إلى استخدام الأقنعة حتى شاعت بين الناس . وكان التعبير بالإيماء «مايم» من أقدم أنواع الترفيه التى ظهرت أول ما ظهرت في صقلية ، وكانت تؤديه فرق جواله من المهرجين والراقصين والراقصات يجربون بلاد اليونان كافة يمثلون في مدنها حتى أثينا نفسها . وإذا كان الرومان يؤثرون مشاهدة تعبيرات الممثل مرتسمة على قسماط وجهه مباشرة خلال التمثيل ، فقد تسلل التمثيل الإيمائى حتى احتل مكان التمثيل بالأقنعة في الهزليات الأتيلانية التى كانت تؤدى بعد المسرحية الرئيسية . وقد ورد على لسان شيشرون في عام ٤٦ ق . م . أن التمثيلات الإيمائية كانت تؤدى بين فصول المسرحيات الجادة ، وكان الممثل الإيمائى يرتدى خلالها ثوباً مرقعاً من

لوحة ٤٩٥ : المسرح الروماني . أفنعة تراجيدية رومانية . من بومبي



لوحة ٤٩٦ : المسرح الروماني . أفنعة فوق لوحة فسيفساء . متحف الفاتيكان





لوحة ٤٩٧ : المسرح الروماني . أقنعة مسرحية تذكارية من الرخام . مسرح أوستيا
لوحة ٤٩٨ : المسرح الروماني . قناع مسرحي على لوحة فسيفساء . باذن من متحف نابلي





لوحة ٤٩٩ : المسرح الروماني . قناعان مسرحيان فوق لوحة فيفساء أحدهما
لفتاة نافخة المزمار والآخر لأحد العبيد . ياذن من متحف الكابيتولينوس بروما

لوحة ٥٠٠ : المسرح الروماني . أقنعة تراجيدية رومانية . قناع رجل في مواجهة قناع امرأة بينهما محراب . ياذن من متحف الكابيتولينوس





لوحة ٥٠١ : المسرح الروماني . أقنعة تراجيدية رومانية . قناع رجل في مواجهة قناع شاب . يادئ من متحف الكابيتولينوس

انسجة مختلفة متعددة الألوان ، إما حافى القدمين أو لابساً الحُفَّ ، ولذا أطلق على هؤلاء الممثلين أيضاً «بلاوتي» أى الحفاة .

وقد اكتسبت المسرحية الهزلية الأتيلانية مكانة أدبية في اللغة اللاتينية عام ٨٩ ق . م . على أيدي نوقيوس وپومپونيوس ، وقدم كلاهما في مسرحياته الأنماط القديمة لشخص المسرحيات الأتيلانية مثل : الريفى والفلاح والبقرة والأتان والخنزير ، وهى شخص وحيوانات تنم عن البيئة الريفية التى كانت تصوّر بطريقة خشنه مثقلة بالدعابات الفجة إذا قورنت ببيئة المدينة الأكثر رقة في المسرحيات الإيمائية . وثمة شخص وموضوعات أخرى كانت تُقتبس عن حياة المدينة والأسرة مثل العَم والصياد والتوائم وحفلات الزفاف ، فضلاً عن صور من مختلف الطبقات الاجتماعية والمهنية والحرف الشعبية كالعراف وقارئ الطالع والطبيب وعازف القيثارة وصياد السمك والنساج . وما لبثت التمثيلات الإيمائية التى حلت مؤقناً مكان الهزلية الأتيلانية أن تناولت نفس هذه الموضوعات ، ومع ذلك ازدهرت الهزلية الأتيلانية من جديد في عصر الامبراطورية ، وكان يُطلق عليها أحياناً اسم «إكسوديوس» لمجيئها في أعقاب المسرحية التراجيدية واختتام العرض التمثيلي بها ، كما كان يُطلق على ممثليها المقتنعين دائماً «المختمون» «إكسوديارى» .

ومن ملهاة «التوجا» وهى الكوميديا الشعبية الرومانية التى كانت شخوصها ترتدى عباءة التوجا الفضفاضة ثما خلال القرن الأول ق . م . غوّج عكف على تصوير حياة الحرفيين فى مدن الأقاليم والفقراء الذين كانوا يعيشون بدورهم المتواضعة ، وكانوا يظهرون على المسرح بتيابهم القومية الإقليمية ويتحدثون بلغاتهم الخاصة لجهلهم باللاتينية ، وكان كوينكتيوس أتا (المتوفى عام ٧٧ ق . م .) وأفرانيوس من أهم مبتكرى هذا النوع من المسرحيات الاستعراضية .

فن التمثيل الرومانى

وقد ازدهر فن التمثيل عند الرومان بفضل ما يتمتع به سكان إيطاليا من موهبة فى المحاكاة^(١٨) والارتجال ومن قدرة فائقة على التعبير بالإيماءات الحية ومن مهارة فريدة فى صياغة اللغة ، فضلاً عن أن تمثيلهم كانوا يأخذون أنفسهم بالتدريب الصارم الذى وصفه شيشرون بقوله : «يحتاج الممثل إلى نفس التدريبات البدنية التى يحتاج إليها الراقص والرياضى معاً» . وكان كريتيليانوس يوصى المتحدثين إلى الجماهير بمحاكاة الممثلين فى التعبير الإيمائى بهدف التأثير على المستمعين ، فضلاً عن أن الرومان قد ورثوا إلى جانب ما ورثوه من المسرحيات اليونانية فن التمثيل اليونانى الذى كان قد نما وتطور منذ عدة قرون . وثمة سبب آخر أعان على الارتقاء بفن التمثيل الرومانى ، وهو ما أقدم عليه ليثيوس أندرونيكوس فى منتصف القرن الثالث ق . م . حين فصل الأغنية والإلقاء عن التمثيل بالإيماءات فى الأناشيد التى تتخلل التراجيديات والكوميديات اللاتينية ، فجعل أحد الممثلين يقوم بالغناء أو الإلقاء بينما يقوم آخر بالتمثيل الإيمائى المرادف لمعانى الكلمات التى يغنيها أو يتلوها الأول ، مما يرجح أن ممثل التراجيديات كان يرتدى نفس الثياب التى كان قد ابتكرها أيسخولوس والتى كانت تغطى كل جسمه ، وهى القناع والرداء ذو الأكمام الطويلة والحذاء المرتفع العنق .

واستطاع الرومان على عكس اليونانيين الارتقاء بالتمثيل الإيمائى الدارج الذى اعتمد على التعبير بملامح الوجه دون استخدام الأقنعة ، ولما كانت الأقنعة تخفى التعبيرات بملامح الوجه لجأ الممثلون إلى التعبير عن انفعالاتهم المختلفة فى المسرحيات التى تستخدم الأقنعة كالمأساة والملهاة والهزليات إلى الحركات والإيماءات . وإذا كان أكثر الممثلين من العبيد فقد كانوا يخضعون لأشد ألوان النظام صرامة وعنفاً ويتعرضون للأذى إذا لم يؤدوا أدوارهم على الوجه المرضى .

وكانت الحركات الإيمائية تتنوع بتنوع شخوص المسرحيات المختلفة ، فلكل سنّ ولكل مهنة الحركات الإيمائية الخاصة بها . وكما أخذت الكوميديا الرومانية موضوعاتها عن الكوميديا الأتيكية الحديثة فقد أخذت كذلك نهجها فى استخدام الثياب الشائعة فى الحياة اليومية التى كان الممثلون يرتدونها فوق القميص الضيق المأخوذ عن الكوميديا القديمة والذى كانت التقاليد المسرحية تفرض ارتدائه .

وكان الممثلون يقدمون مشاهدهم الحيوية المعبرة فى مجموعات تتشكل من شخصين أو أكثر . وثمة مشهد منقوش على غطاء صندوق محفوظ بالمتحف البريطانى وجد فى التخوم اللاتينية لإقليم پرينسىتى ويرجع تاريخه إلى أواخر القرن الثالث ق . م . (لوحة ٤٨٨) يقدم شخصين تتباين مشاعرهما ، فبينما يضع حامل

المصباح يده اليمنى على كتف زميله ليهديء من روعه ، يحمل الثانى آنية «ليكيثوس» وأداة من أدوات الحمام [مقشطاً للجلد] ، ويرفع يده اليمنى نحو فمه كما لو كان يحاول خنق ضحيته ، ولا نزاع فى أن الفنان الذى سجل هذا المنظر قد نقله عن المسرح .

وكان انتهاج الرومان لأداء عروض تراجيدية فى المناسبات الجنائزية هو السر وراء ظهور بعض المشاهد المسرحية ضمن نقوش المقابر ، كذلك اللوحة المصورة على القبة التى عثر عليها بقصر دوريا بامفيل بـروما واحتفظ بها فى متحفها القومى والتى تصور فريقين يختصمان أمام قاض أو ملك يجتزمان إليه (لوحة ٥٠٢) ، وقد جلس القاضى إلى اليسار ممسكا بصولجان مرتديا ثوباً أخضر وعباءة بنفسجية وغطاء رأس مرتفعاً من فوق قناعه مُلقياً بعضاً تحت قدميه ، شاهراً ذراعه اليمنى وكأنما يُلقى تحذيراً أو يصدر أمراً ، بينما حمل رجل قصير الثوب مصباحاً وبسط أصابعه محتجاً . والتفت للقاضى رجل ملتجئ فى ثوب أصفر وعباءة خضراء وقلنسوة صفراء فوق شعره المستعار ، وانكأ على عصاه وثلاثة أطفال فى سلة عند قدميه ، وفتاة نحيلة فى ثوب أصفر أيضاً وعباءة خضراء تبدو كأنما تتبادل مع الرجل الملتجئ بعض الإشارات وقد خفت إليهما امرأة أخرى فى رداء أزرق وعباءة بنفسجية وعصاة رمادية يمينها ممدودة إلى الأمام بينما تعلو يسراها فوق رأسها المستديرة إلى الخلف . ويتوسط الصورة رجل فى رداء رمادى وعباءة زرقاء رمادية يحمل على كتفه أداة لعلها محراث أو نير ، ملتفتاً نحو امرأة أخرى تجرى فى سرعة تتطير معها عباءتها من ورائها كاشفة ثوبها الرمادى المخضر وقد أمسكت بعضاً مستندة إلى كتفها الأيسر . ونلاحظ اعتماد جميع الشخصوس فى هذا المشهد بغطاء رأس مرتفع واكتسائهم بثياب ذات أكمام طويلة باستثناء حامل المصباح الذى يبدو أنه من الخدم .

ويحفظ متحف نابلى بتصويره فوق الرخام الأبيض من هرقلانيوم تجمع بين فيدرا ووصيفتها وامرأة ثالثة ، وهى من لوحات التصوير الصغيرة القليلة لفيدرا التى ترقى بها الزمن بقيت على حال لا بأس بها (لوحة ٥٠٣) ، ولعلها كانت اقتباساً لاتينياً لمسرحية «هيپوليتوس» لأوريبيديس . وقد ازيّنت فيها فيدرا «بوفرة» من الشعر الأحمر فوق قناعها الضخم بينما بدا جسدها بالغ الاكتناز ، واستند حذاؤها إلى ركيزتين

لوحة ٥٠٢ : المسرح الرومانى . منظر تراجيدى . تصوير جدارى من فيلا دوريا بامفيل . بإذن من المتحف القومى بـروما .





لوحة ٥٠٣ : المسرح الروماني . فيدرا والوصيفة . تصوير على الرخام . من هرقلانيوم . بإذن من المتحف القومي بنابلي

انسدل فوقها رداؤها الذي يسجل بداية الاتجاه نحو المبالغة خلال عصر الامبراطورية ، فبدأ مثيراً للسخرية والضحك فوق بعض أجزاء الجسد ومحركاً للاشمئزاز والنفور فوق أجزاء أخرى ، وأكمام الثوب فضفاضة بيضاء وحوافى عباءتها البيضاء صفراء بلون النقاب الذي يعلو غطاء رأسها . وقد بدت ذراعاها قصيرتين بالقياس إلى جسدها الفارع وهي تشير إلى شيء يتقدمها دون أن يظهر في الصورة بينما تلتفت نحو الوصيفة العجوز ذات القامة القصيرة والأنف الأقفى إلى يسارها والتي تبدو وكأنها تدرك هول الخطيئة التي وقعت فيها فيدرا حين شغفت حباً بهيپوليتوس ابن زوجها ، وهو ما توحى به انحناء رأسها وارتفاع عباءتها وحزن المرأة الثالثة التي تصغى في ألم ، ولعلها تمثل في هذا المشهد فريق الكوروس . وقد قام سنيكا فيما بعد باقتباس هذه القصة في مسرحيته «فيدرا» وإن أوردتها بطريقة مختلفة .

وعلى حين كان اليونانيون يركزون انتباههم على مجموعة الممثلين ، أى على الأثر الذي يحدثه تقديم المسرحية ككل بصورة عامة ، كان الرومان يركزون على أبرز الشخصوس المسرحية من أصحاب الأدوار الاساسية ، ويوجهون عناية كبرى للممثل اللامع البارع في التمثيل . ومن هنا نشأ لديهم التخصص في أداء أنماط معينة من الأدوار المسرحية ، فكان هناك المتخصصون في أداء أدوار النساء والآلهة والشباب والطفيليين إلى غير ذلك .

وقد بلغ فن التمثيل الإيمائي الذي اشتق اسمه من محاكاة الحياة الواقعية ما بلغه من تطور لاشتماله على فن التعبير بعضلات الوجه ، وكان أول نوع من التمثيل يسمح للنساء بالظهور على المسرح ويُطرح استخدام الأقنعة بل والملابس المسرحية الخاصة ، فظهر ممثلوه في الثياب التي يرتدونها في حياتهم اليومية ، وهو ما جعله يتمتع بشهرة واسعة منذ القرن الأول ق . م . ويتفوق بذلك على التمثيل بالأقنعة . واشتهر من بين الممثلين الإيمائيين كبيرهم^(١٩) «سوريكس» صديق الدكتاتور سولاً والمحاط برعايته ، وكان في الوقت نفسه مديراً لفرقة من الممثلين والممثلات الإيمائيين . وإلى جانب كبير الممثلين الإيمائيين كان هناك «الظهري» أو ممثل الدور الإيمائي الثاني^(٢٠) الذي يؤكد ما يصدر عن الممثلين الرئيسيين من فكاهات أو يسخر منها . وكانت إيماءاته في خشونة الإيماءات التي يؤديها مهرجوا السيرك في أيامنا هذه حين يسخرون من حركات كبار اللاعبين .

وثمة تمثال من البرونز على عمود من الرخام لأحد ممثلي هذه الأدوار الثانية هو نوربانوس سوريكس . وقد عُثر على هذا التمثال في معبد إيزيس بالفورم في بومبي ، وهو ما يشهد بشهرة هذا الممثل الذي يغلب على الظن أنه كان يلعب أدواراً إيمائية في مسرحيات الطقوس الدينية تكريماً للإلهة المصرية إيزيس ، كما يؤكد في نفس الوقت ما كان للممثلين الإيمائيين من احترام كبير في ذلك العصر (لوحة ٥٠٤) . على أن الشغف الشعبي بفن التمثيل مع الملل من تكرار الموضوعات التراجيدية قد أدى إلى ظهور نوع جديد من العرض المسرحي هو المسرحية الإيمائية التي تجمع بين الرقص والتمثيل الصامت «پانتومايم» والتي لا دور للحوار فيها بل يكون التعبير فيها بواسطة الإيماء الصامت والحركة الإيقاعية ، وكثيراً ما تصاحب الموسيقى التصويرية هذا النوع من المسرحيات ، وهو في الواقع امتداد لمبدأ فصل التلاوة أو الغناء عن الفن الإيمائي الذي مهّد طريقه من قبل ليفيوس أندرونيكوس ، ثم تطورت الأجزاء الغنائية من بعده إلى تلاوة أو غناء فردي سواء في المأساة أو الملهة .

ويعد باثيلوس من أشهر رواد فن التمثيل الإيمائي الصامت ، وتُعزى إليه المسرحيات الأولى لهذا الفن في عصر أوغسطس ، وهو عبد معتوق من مواليد الإسكندرية ظفر بحماية المستشار مايسيناس راعي الفنون والآداب في عهد الامبراطور أوغسطس ، وقد أدخل في عام ٢٢ ق . م . التمثيل الصامت المضحك الذي تقوم موضوعاته على القصص المأثورة عن يان وإيكو والساتير وآمور [إله الحب] ، ولم يعن هذا اللون طويلاً غير أن بيلاديس وهو أيضاً عبد معتوق قدم في الوقت نفسه التمثيلات التراجيدية الصامتة ذات الموضوعات المقتبسة عن الميثولوجيا الإغريقية . واستقر هذا اللون طوال العصور الكلاسيكية القديمة ، وكان يقوم بأداء أدواره المتنوعة ممثل واحد يستخدم مختلف الأقنعة المسرحية بينما يغني أو يتلو مضمون القصة الكوروس أو أحد المنشدين . وكان من الضروري أن يتميز ممثلو هذه التراجيديات بحس مرهف ومرونة جسدية يتيحان لهم القدرة على التعبير عن مختلف الأفعال والأحداث والشخصيات بإشارات وحركات بالغة الدقة ، ومن ثم كان يشترط أن يتوفر فيهم قدر كاف من الثقافة العامة وإلمام تام



لوحة ٥٠٤ : المسرح الرومان . تمثال بروتزي للممثل الإيمائي ناربانتوس
سوريكس . يرمي . متحف نابلي القومي

بالميثولوجيا . وقد شاع هذا النوع من الأداء التمثيلي المتميز الذي يؤديه شخص واحد بين الطبقات الراقية من المجتمع الروماني ، بينما كان التمثيل الإيمائي الذي يحتاج إلى فرقة بأسرها أوسع انتشاراً بين جماهير العامة .

وجرت العادة أحياناً باقتباس مسرحيات التمثيل الصامت من الكوميديات والتراجيديات الشهيرة وانتزاع المونولوجات الممتازة أو حتى الأدوار الثنائية من ثنايا النص الكامل لتؤدى بالتمثيل الصامت في المسارح أو في الجنازات والمناسبات العامة بواسطة ممثل واحد يرتدى ملابس تراجيدية وقناعاً مسرحياً ويأتي بإشارات معبرة وحركات دقيقة متنوعة . فقدمت في جنازة يوليوس قيصر (٤٤ ق . م .) مشاهد من التمثيل الصامت مأخوذة من مسرحية «الصراع من أجل الظفر بسلاح أخيل» من تأليف باكوفينوس ، وأخرى من مسرحية «إلكترا» لأتيليوس ، وغدا هذا اللون من التمثيل الفردي الصامت ذائع الشهرة في عصر الأباطرة .

وكان الإلقاء الغنائي للشعر مثلما جاء بمسرحية «الفرس» لتيموثيوس التي عرضت لمعركة ماراثون الشهيرة هو الإرهاصة اليونانية لهذا النوع من الأداء التمثيلي حين أخذ أحد الشعراء يلقي القصيدة بمصاحبة القيثارة . ويحمل الاختلاف بين هذين النوعين من التمثيل الفردي نفس سمات الاختلاف في الخصائص المعمارية بين المسرح اليوناني والمسرح الروماني ، وهو الفرق بين الإبداع الفني والسمو الروحي من ناحية ، وبين أسلوب البذخ الاستعراضي واقتباس نماذج موروثية أو مستعارة من ناحية أخرى .

فعلى حين كانت الأوركسترا المتأغرقة تشكل دائرة كاملة لم تكن الأوركسترا الرومانية تشكل نصف دائرة (لوحاته ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧) ، وعلى حين كانت منصة المسرح اليوناني منفصلة عن الأوركسترا كانت المنصة تشكل مع الأوركسترا في المسرح الروماني وحدة معمارية واحدة . وكانت المنصة اليونانية أكثر ارتفاعاً وأقل عمقاً من المنصة الرومانية . وبينما كان إطار^(٢١) المسرح اليوناني ذا فتحات ومزين بالأعمدة واللوحات المصورة كان لإطار المسرح الروماني واجهة مغلقة مزينة بالكوى وأحياناً بأكتاف [أعمدة لاصقة] صغيرة مربعة . وعلى العكس من المداخل المكشوفة إلى الأوركسترا اليوناني كانت المداخل إلى الأوركسترا الروماني جانبية ومعقودة (لوحة ٥٠٨) . وعلى حين كانت مقاعد الشرف المخصصة للكهنة في المسرح اليوناني تحتل أدنى صف من صفوف المقاعد ، كانت المقصورات الرومانية فوق المداخل

لوحة ٥٠٥ : المسرح الروماني . مسرح إبيداوروس اليوناني . دهليز الدخول



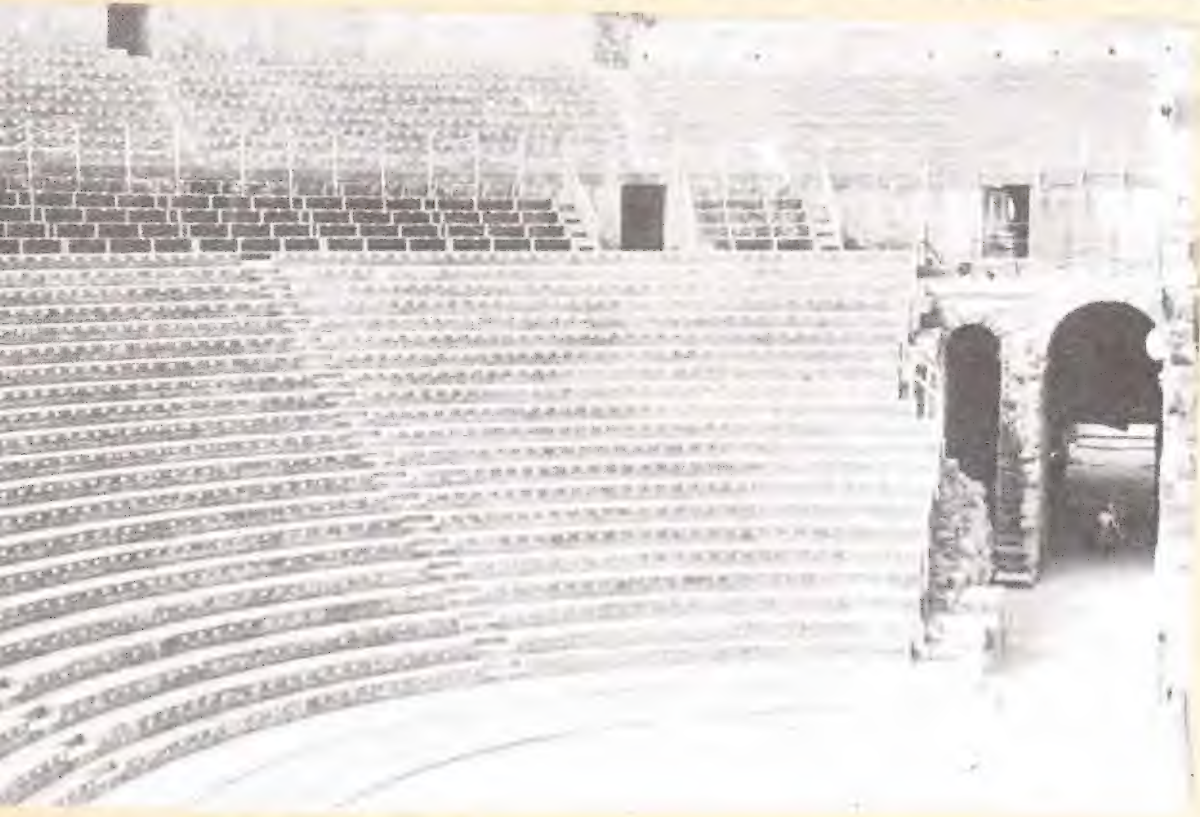


لوحة ٥٠٦ : المسرح الروماني . مسرح روماني في أرل بفرنسا . القرن الأول أو الثاني الميلادي .



لوحة ٥٠٧ : المسرح الرومانى . المسرح الرومانى بأوستيا

لوحة ٥٠٨ : المسرح الرومانى . رسم يبين الواجهة المعمارية الفخمة للمسرح والملاعب الرومانى المشتركين Scanae Frons . أورانتج بفرنسا



الجانبية المعقودة مخصصة لمقدمى المسرحيات ، بينما يتخذ أعضاء السناتو ومجلس بلدية المدينة وغيرهم من عليا القوم أماكنهم في الأوركسترا . وكانت عشائر اليونان تجلس في قطاع خاص بها وإن انفصلت كل منها عن الأخرى دون حواجز ، على حين كانت الطبقات الرومانية المختلفة تشغل مناطق مختلفة تفصلها الحواجز الواضحة . وقد شيد المسرح اليوناني على سفوح التلال ومن ثم لم تكن له واجهة بنائية بينما كان المسرح الروماني يشيد في الأغلب الأعم فوق قاعدة مرتفعة عن مستوى الأرض ذات واجهة فخمة وأروقة ذات أعمدة وأحياناً محاريب صغيرة في القمة لأحد الآلهة هودونيسوس في أغلب الأحيان . وبينما كان المسرح اليوناني يُقام في الأماكن المقدسة كان المسرح الروماني يُقام في أى موقع مناسب . وهكذا كان المسرح اليوناني مبنى دينياً وديموقراطياً يشتمل على مقاعد ثلاثم كافة الناس ، بينما كان المسرح الروماني مبنى طبقياً يحتل الرسميون أغلب مقاعده ، ويشغل الأداء المسرحي أقل حيز منه وتتفاوت فيه المقاعد بتفاوت مراتب المجتمع . وأخيراً بينما كان المسرحيات اليونانية حدثاً أدبياً رفيعاً كانت العروض الرومانية لا تحفل بغير ذوق العامة من الجماهير .

وعلى الرغم من أن المسارح قد احتفظت بمعالها البارزة حتى النهاية إذ كانت تضمّ الأجزاء الثلاثة : مدرّج المشاهدين والأوركسترا [ساحة الرقص] ومبنى المناظر إلا أن وظيفة كلٍّ منها قد طرأ عليها بعض التعديل ، بيد أن التطوير العام قد لحق بمبنى المناظر إذ شُيّد وفق طراز عمارة المساكن السائد وقتذاك . وإذا كان الكوروس قد انفصل عن الممثلين الذين أصبحوا ينالون الاهتمام كله ، فقد أقيم المسرح مرتفعاً فوق صفٍّ من الأعمدة القصيرة بارزاً أمام المنظر ، ويُسمّى مقدّم المسرح پروسينيوم ، ومن خلفه الطابق الثاني للمنظر يعلوه عدد من الأعمدة المسقوفة كي يتوافر بذلك أمام المشاهدين مسرح داخلي محصور بين الأعمدة وبين جدار مبنى المنظر ، فيظهر الممثلون أمام مشاهد خلفية مصوّرة توحى بما يريد المؤلف . وفي هذا العصر لم يعد المسرح مجال استعراض قدرات الآلهة بقدر ما أصبح مصدر الترويح الدنيوى البهيج .

المسرح الروماني في العصر الإمبراطوري

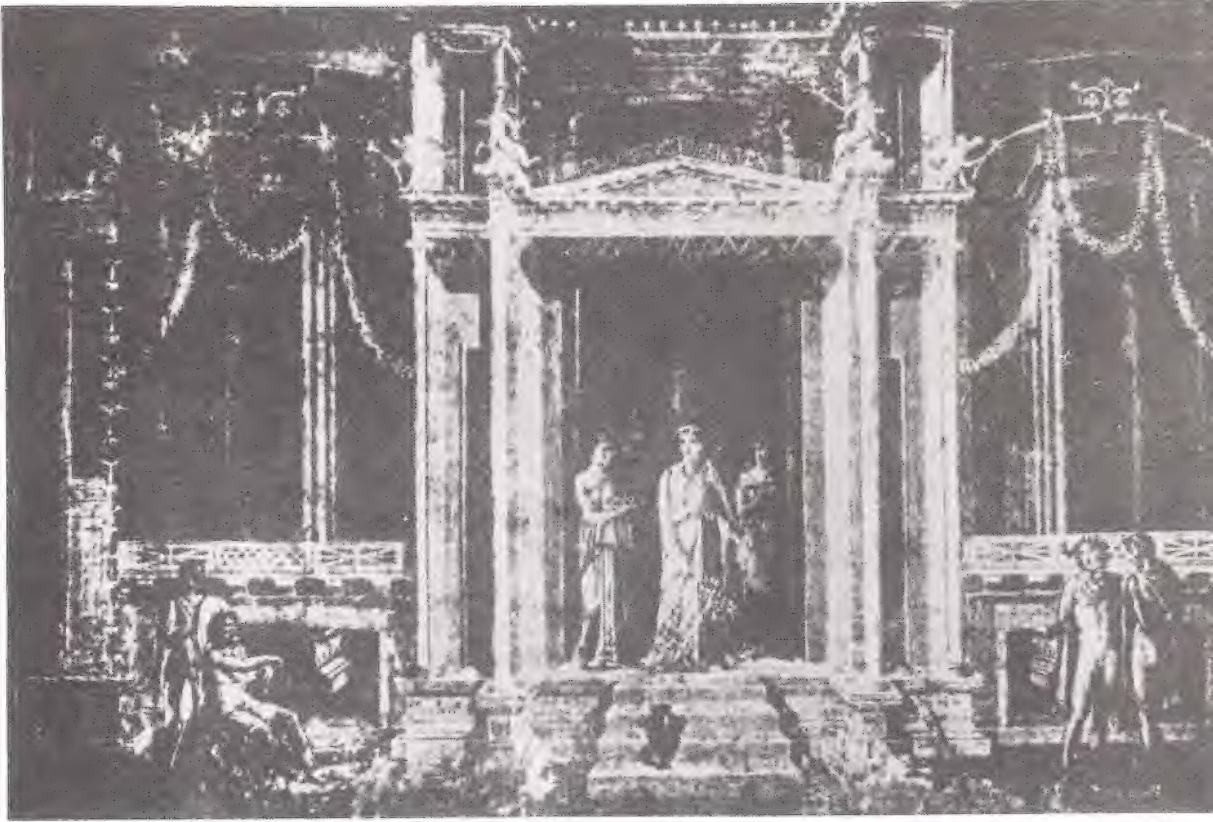
أخذ شغف الرومان بالعروض المسرحية يتزايد حتى شمل التقويم السنوى في عهد الإمبراطور أوغسطس ستين يوماً تجرى خلالها عروض عامة ذات صلة بالاحتفالات الدينية القديمة ، تبدأ دائماً بالمشاهد المسرحية وتتلوها استعراضات السيرك ، وإن خُصّص أربعون يوماً من الأيام الستين لأداء العروض المسرحية وحدها فكانت لها الغلبة . ثم ما لبث أن ضعف الاهتمام خلال عصر الإمبراطورية بالعروض المسرحية على حين زاد الاهتمام بعروض السيرك وصراع المجالدين ، وانتهى الأمر بتقلّص عدد الأيام التي تؤدّى فيها المسرحيات قرب نهاية العصر الكلاسيكى أى حوالى عام ٣٥٤ ق . م . فصارت مائة يوم فقط من بين المائة والخمسة والسبعين المخصصة للاحتفالات في العام الواحد أى أربعة أسابيع المدة فحسب . وإذا كان عدد المسرحيات ذات المناظر قد تضاعف مرتين فإن عدد عروض المجالدين وألعاب السيرك قد طفر إلى ما يقرب

من أربعة أضعاف ما كان عليه . ولقد استمر تقديم النماذج المسرحية التي تمخض عنها عصر الجمهورية خلال عصر الامبراطورية ، غير أن اهتمام الطبقات الشعبية انصبّ على النوع غير الجاد منها ، وبعد أن كانت مسرحيات التراجيديات والكوميديا اليونانية الرومانية تحتل المكانة الأولى تراجعت إلى الوراء في عصر الامبراطورية ، وانكسحت التراجيديات حتى لم يعد يُقدّم خلالها في بعض الأحيان غير تلاوة فردية لبعض نصوصها ، ثم ما لبثت أن خلفت مكانها للتمثيلات الإيمائية ذات الحبكة المسرحية والممثل الواحد الصامت ، على حين احتلت المسرحية الصامتة ذات الموضوع المتزع من الحياة اليومية والتي لا يُستخدم فيها القناع المسرحي مكان الكوميديا . أما الهزليات الأتيلانية فقد ورثتها الهزليات اللاتينية الفجة ذات الحبكة المسرحية الطابطة المستوى ، ولم يعد أمام المسرحيات إلا أن تحاول منافسة عروض السيرك ومباريات المجالدين بالسعى وراء الوسائل التي تكسبها إثارة جديدة .

وبينا خصّص اليونانيون عروضاً معينة لكل عقيدة من عقائدهم ، كتراجيديات وكوميديات الإله ديونيسوس بمدينة أثينا ، ومباريات ألعاب القوى للإله زيوس بمدينة أوليمبيا ، والمسرحيات الموسيقية للإله أبوللو بمدينة دلفي [أضيفت إليها بعد ألعاب قوى ومسابقات على غط تلك التي تدور بأوليمبيا] كان الرومان يقدمون لكل واحد من آلهتهم مختلف المسرحيات التي يقدمونها لغيره ، فضلاً عن تقديمهم كل أنواع العروض في الطقوس الجنائزية بما في ذلك بعض مشاهد المسرحيات التراجيكية وحتى الكوميديا ، وكذا في الاحتفالات بملاد الأباطرة أو بتحقيق النصر ، وفي مناسبات افتتاح المباني العامة أو تكريسها ، بل كانوا يقدمون المسرحيات المتنوعة في نفس الاحتفال وفي مختلف الأماكن في نفس الوقت .

ويفسر لنا هذا الخليط المتنوع من المسرحيات التي كانت تُقدم في مناسبة بعينها. سر وجود خليط من المناظر التراجيكية والكوميديا خلال القرن الأول الميلادي في النقوش البارزة التي عثر عليها بيومبي وأوستيا وروما ، فوجد على أحد جانبي مقبرة أقنعة تراجيكية وعلى الجانب الآخر أقنعة كوميديا ، كما تجاوزت الأقنعة التراجيكية والكوميديا فوق اللوحات الجدارية في بوسكوربالي . وثبت العديد من اللوحات المصورة في بيومبي - والتي ترجع إلى القرن الأول الميلادي قبل دمار المدينة عام ٧٩ م - سعة انتشار مسرحيات التراجيديات والكوميديا في مجتمع بيومبي الذي كان آخذاً في تمثّل الحياة الرومانية الشائعة في روما نفسها . ولا شك في أن هذه التصاوير الجدارية تدعو إلى التساؤل هل هي يونانية الأصل أم رومانية الأصل ، وإن كانت كذلك فهل هي معاصرة أم مستنسخة من صور ندرية سابقة ؟ والراجح أن العديد من المصورين قد وفدوا من روما بعد زلزال عام ٦٣ م ، ولعلهم عكفوا على استنساخ التصاوير اليونانية التي جلبها الغزاة الرومان معهم من اليونان واحتفظوا بها في روما ، ومع ذلك فإن الثياب المسرحية والتفصيلات المعمارية لمبنى المسرح تؤكد أنها صور عروض معاصرة .

والثابت أن التصاوير الجدارية للمشاهد المسرحية الرومانية الفخمة كانت معاصرة لهذه العروض المسرحية ، لأننا رأينا نفس الشخص المسرحية المصورة في لوحات منزل الصائغ ميناريوس سيرياليس (لوحة ٥٠٩) مصورة في لوحات أخرى دون أن تكون مرتدية الثياب التمثيلية التقليدية . وتصور لوحات منزل الصائغ الشخص أمام واجهة معمارية فخمة^(٢٢) ، فتظهر إيفيجينيا في أعلى درجات سلم الباب



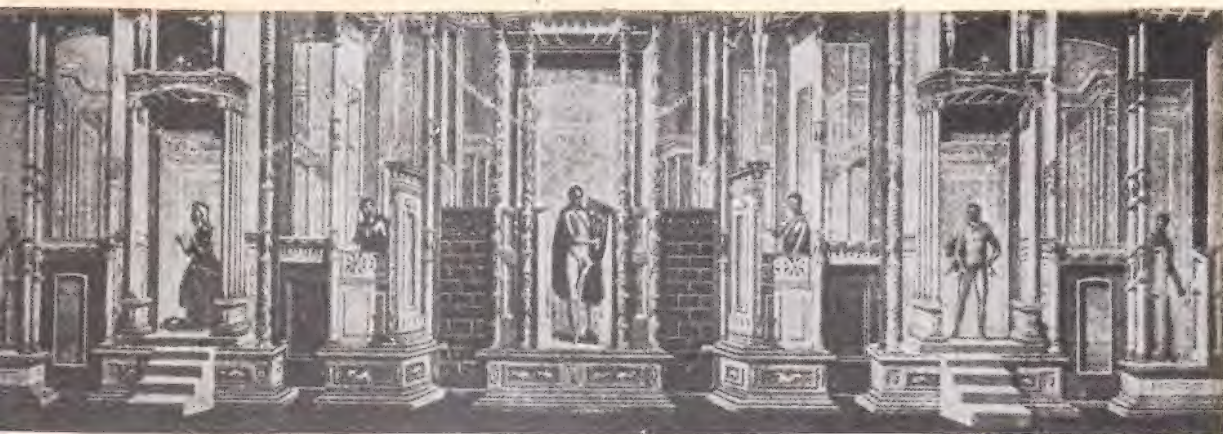
لوحة ٥٠٩ : المسرح الروماني . إيفيجينيا في تاوروس . تصوير جداري . منزل الصائغ بيناريوس سيرباليوس .

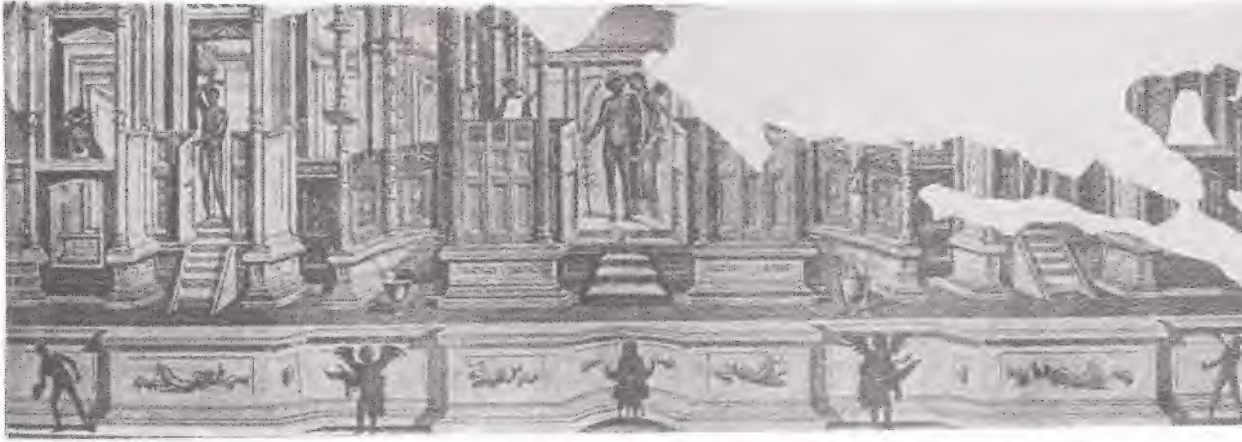
الملكي المحاط بإطار معماري ذي أعمدة وجبين مثلث وتمائيل الأكروتيريا . وأمام الباب الجانبي إلى اليسار نجد ثاؤس ومن ورائه أحد حراسه ، وفي الجانب الأيمن نرى أورستيس وبيلاديس^(٢٣) . وتتطابق التفاصيل المعمارية في هذه الصورة عن إيفيجينيا في منزل الصائغ بيناريوس وفي ثلاثة صور أخرى من منزل المحالد في لومبي مع أبنية المسارح في مدينتي بومبي وهرقلانوم (لوحات ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢) ، فنرى في واجهة المنظر المعمارية الفخمة الحنية الرئيسية تكتنفها كوى مستطيلة ، وتنتصب الأعمدة فيها فوق قواعد ، كما نشهد الأبواب الثلاثة العالية تنحدر منها درجات السلم المؤدية إلى منصة المسرح والتي تشدّ الانتباه إلى الممثلين أثناء دخولهم وخروجهم . وتنتشر في الجدار الأمامي لإطار المسرح «الپروسينيوم» الكوى الصغيرة المقوّسة والمستطيلة الشكل ، وتغمر الزخارف الجدران المصورة ، وتنتشر بين الأعمدة النقوش والحليات البرونزية . وقد شاعت هذه الزخارف في كافة مسارح روما وبومبي حيث كانت عروض التمثيل الإيمائي الصامت «پانتومايم» وألعاب القوى تقدم أمام أمثال هذه الخلفيات الفخمة . وتصور (اللوحة ٥١٠) ممثلاً إيمائياً يؤدي دور بطل شاب يرتدى الخلاミス وقد وقف أمام الباب الملكي «ريجيا» - وهو الباب الرئيسي في المسرح الروماني - على حين وقف بين ضلعتي البابين الجانبيين محاربان أكبر سناً في حلتيهما العسكرية وخوذتيهما حاملين أسلحتهما ، بينما انهمك عبدان في الإعداد للوليمة وقد أمسك أحدهما بذنّ خمر والآخر بمشعل .



لوحة ٥١٠ : المسرح الروماني . تمثيلية إيمائية « مايم » تؤدي فوق خشبة المسرح . تصوير جداري : بومبي

لوحة ٥١١ : المسرح الروماني : المباراة الموسيقية بين أبوللو ومارسياس : مسرحية إيمائية « بانثو مايم » تؤدي فوق خشبة المسرح . تصوير جداري . بومبي





لوحة ٥١٢ : المسرح الرومانى : أبطال الرياضة فوق منصة المسرح وقد ظهرت زخارف مقدمة المسرح « الإروسيونيوم » . تصوير جدارى . بومبى .

وتصور (اللوحة ٥١١) المباراة الموسيقية بين أبوللو ومارسياس حيث يظهر ممثل فى الباب الجانبى الأيسر يمثل الربة أثينا تنفخ فى المزمار الذى ابتكرته ، بينما يتحداه ممثل فى الباب الجانبى الأيمن يمثل مارسسياس الذى يلتقط مزمار أثينا الذى طرحته ولعته لتشويهه جمال وجهها ساعة نفخت فيه . ويظهر أبوللو الفائز فى المباراة بقيثارته فى الباب الملكى الرئيسى بينما يتناثر أربعة من جوقة الكوروس الذين ينشدون مضمون المسرحية فى الخلفية بين الأبواب الثلاثة وحولها .

ونرى فى (اللوحة ٥١٢) الرياضى الفائز فى مباراة ألعاب القوى ممسكاً بسعف النخيل تقوده ربة النصر عند الباب الرئيسى بينما ظهر زملاؤه الرياضيون عند الأبواب الجانبية ، وتشير الأقنعة التراجيدية المصورة إلى أداء عروض تراجيدية أيضاً على هذا المسرح قبل وصول الرياضيين من ثكناتهم التى يتدربون فيها غير بعيد عن مقر المسرح . وقد انتقلت المباريات الرياضية إلى المسرح بعد تحريم تقديمها فى حلبة صراع المجالدين «أمفيثيتر» على أثر عصيان عام ٥٩ م . ونشهد فى نفس اللوحة رامى القرص بل والملاكم فى مقدمة منصة المسرح فى نفس المكان الذى كان يشغله الشاعر وهو يلقي قصائده من اللفافة المعهودة فى العروض الجادة .

وقد كانت واجهة المنظر المعمارية الفخمة ، وهى أحد مبتكرات هذا العصر ، أنسب شئ لتراجيديات سنيكا (٥ - ٦٥ م) التسعة الوحيدة الباقية لنا من المسرحيات اللاتينية ، وكان قد كتبها خلال منفاه بجزيرة كورسيكا (٤١ - ٤٩ م) أو خلال الفترة التى أشرف فيها على رعاية نيرون الامبراطور وهو ما يزال صبياً (٤٩ - ٥٩ م) . واقتبس سنيكا مسرحياته «هرقل مكافحاً» و «طرواده» و «ميديا» و «هيسوليوس» من مأسى أوريبيديس ، ومسرحياته «أوديبوس» و «هرقل» و «أويثيوس»^(٢٤) من سوفوكليس ، كما أخذ مسرحية «أجاممنون» عن أيسخولوس . ولقد احتفظ سنيكا بالقسمات الدرامية للنماذج الدرامية اليونانية وبطريقة إخراجها المسرحى بما فى ذلك الكوروس ، غير أنه بعد أن تمثل كل ما استعاره من عناصر أضفى عليها الشخصية الرومانية وتميزت مسرحياته بالأحداث الدرامية والصياغة الخطابية ، ومن يدرى لعله هو الذى أوحى إلى تلميذه نيرون أن يؤدى بعض الأدوار التراجيدية على

المسرح ، فظهر في دور الإله والبطل ، وأدى دور أوديبوس الضريز وهرقل المصاب بالجنون وأورستيس قاتل أمه . كذلك قام نيرون بتمثيل دور كاناكى التى قتلها أبوها لحبها الأثيم لأخيها ، بل لقد حاكى صرخات المرأة وهى تعاني آلام الوضع ! وكان آخر دور أداه هو دور أوديبوس فى المنفى الذى قدمه باللغة اليونانية . ولا شك أنه كان يرتدى الملابس المسرحية التى نراها مصوّرة فى اللوحات الجدارية التى أنجزت خلال عهده ، وإن كان قد اقتصر فى بعض العروض على مختارات من المشاهد التمثيلية أو فقرات من خطب معلّمة سنيكا .

وكان اشترك نيرون فى التمثيل أحد الخوافز التى دفعت بعض الممثلين المحترفين إلى منافسته مثل الممثل إبيروتيس ، ولم يكن نيرون وهو المزهو بمهارته لينكص عن ولوج ميدان المنافسة ، كما أخذ بعض المنشدين ينافسونه مردّدين أغانيه التى قدمها وهو مرتد ثياب عازف القيثارة فى أوليمبيا ، وكانت كلها أغان «رايسودية»^(٢٥) . ومن يدرى فلعل تمثال أبوللو المحفوظ بالقاتيكان والمنسوب إلى سكوياس هو تمثال لنيرون فى صورة مثالية على هيئة أبوللو عازف القيثارة (لوحة ٥١٣) ، فقد سكّ نيرون صورته على نقوده فى هذه

لوحة ٥١٣ : المسرح الرومانى . أبوللو عازف القيثارة « كيثارويدوس »
ولعله لنيرون : بإذن من متحف القاتيكان



الهيئة نفسها ، وإذا صح هذا لا يكون هذا التمثال بطبيعة الحال لسكوياس . ويذكر سويتونيوس في كتابه عن نيرون أنه قام كذلك بأداء دور راقص في قصة ديدو وتورنوس المأخوذة عن إنياذة قرچيل .

على أن المنية لم تكد تعاجل سنيكا حتى بدأ تأثيره يتجلى في عالم المسرح ، وقد نسبت إليه مسرحية «أوكتافيا» التي لا يمكن أن تكون قد كُتبت إلا بعد وفاة نيرون عام ٦٨ م ، أى بعد وفاة سنيكا نفسه عام ٦٥ م . وأغلب الظن أن سنيكا كان قد وضع تخطيطاً لهذه المسرحية عام ٦٢ م عندما كان مستشاراً لنيرون ولم يتمها حتى اعتزل الخدمة عقب قتل نيرون لأنه ثم نفيه لزوجه أوكتافيا وقتلها . فلما مات نيرون أقدم أحد تلامذة سنيكا على إتمام عمل أستاذه وأعد الصياغة النهائية للمسرحية بعد عام ٦٨ م ، ومع ذلك اتسمت المسرحية بالأسلوب البلاغى وبالحذقة الثقافية المقحمة في غير موضعها وبالقصائد الغنائية الجوفاء وبضالة النبض الدرامي ، وهى نفس النقائص التى تغص بها كافة تراجيديات سنيكا . غير أن مسرحية «أوكتافيا» هى المأساة الوحيدة من نوع الدراما القومية «فابيولا پرايتكستا» المعروفة لنا بموضوعها وتفصيلها في حين أننا لا نعرف عن التراجيديات الأخرى غير عناوينها فحسب .

على أن ندرة كتابة المسرحيات التاريخية من جهة والاكتفاء في أغلب الأحيان باختيار بعض المشاهد أو الأدوار وأدائها منبئة الصلة بتتابعها المنطقى جعل مسرحيات التمثيل الإيمائى الصامت بحبكته الدرامية المتصلة هى الوريث الحقيقى للتراجيديا ، وقد كان على الممثل الإيمائى الصامت وهو يؤدى الأدوار الفردية أن يسمو بحركاته من الناحية التعبيرية إلى الحد الذى يدرك المشاهد معه الأدوار المختلفة التى يجسدها واحداً إثر الآخر . وكان تمييز هذه الشخصيات يتم عن طريق تغيير الأقنعة المسرحية التى يرتديها الممثل الصامت وكذلك الأدوات المرتبطة بشخصيته . أما النص الذى كان الكوروس يعكف على إنشاده فقد كان خليطاً ملفقاً من نصوص هزيلة مأخوذة من مشاهد تراجيدية معروفة ، ونحن نقف الآن على الكثير من النصوص الغنائية المسرحية «ليبرتو» من خلال كتاب عن الرقص للوكيانوس السورى من عهد الأنطون . وقيل أيضاً إنه في عصر نيرون قام ممثل إيمائى بتصوير مضاجعة مارس لقينوس من خلال مشهد راقص ، فقد كان اشتراك النساء في مسرحيات التمثيل الإيمائى الصامت عملاً مجافياً للحياء .

ومن المعترف به أن رقص الباليه الفردى قد نشأ في رحاب «الپانتومايم» ، بينما ينتمى رقص الباليه الجماعى إلى «المایم» . وعلى حين كان اليونانيون يطلقون اسم «الپيرى»^(٢٦) المشتق من اسم الإله پیروس على رقصة الحرب والفروسية التى يؤدها جماعة من الرجال المسلحين خلال اشتباكهم في معركة وهمية ، أسبغ الرومان على مثل هذا النوع من الرقص مضموناً درامياً ، حيث يتعارك الراقصون والراقصات مع بعضهم البعض ، أو يمثلون جماعات الساتير والمایناديس والكورييبانتيس ، ويرتدون ثياباً مطرزة بالقصب ويضعون على رؤوسهم أكاليل مذهبة ويلتفون بعباءات أرجوانية . وكم أضفت الموضوعات الميثولوجية طابعاً درامياً على هذه الباليهات ، مثل تلك التى تصور قصة پنتيوس وديونيسوس أو قصة «تحكيم پارس» لاختيار أجمل النساء الثلاثة : هيرا وأثينا وأفروديتى التى عُرضت في كورنث في القرن الثانى الميلادى وسط مناظر رائعة تصور جبل إدا بحيواناته ونباتاته وينابيعه . وكانت ثياب الممثلين بالغة الروعة ، فقد ظهرت قينوس [أفروديتى] عارية إلا من غلالة «الپالا» الحريرية الشفافة التى لا تحفى إلا موطن عفتها ، وقد

أحاطت بها ربّات الحسن وكيويهد إله الحب والحوريات ، والجميع يرقصون في نشوة بينما صحبت مينرثا [أثينا] شياطين الرعب ، كما اصطحبت هيرا [جونو] كاستور وپوللوکس . أما پاریس فكان يقود قطع غنّامه ، إلى أن اختفى المنظر في النهاية بواسطة جهاز آلى .

كذلك أخذت رقصات الباليه المائى والمسرحيات المائية الإيمائية تُعرض في أحواض صغيرة شُيّدت بالمسارح . وقد حدّثنا مارسيالوس عن باليه ظهرت به حوريات النيریادیس ، وعن باليه إيمائى مائى سبح فيه لیاندر لیصل إلى حبيبته هیرو . وعُثر بقصر أرمرینا الصغیر بوسط صقلية ذى الزخارف المسرفة الذى شُيّد من أجل الامبراطور ماكسيمیان هرقلیوس (۲۹۷ - ۳۰۰ م) على لوحة فسيفساء تكشف عن دقة ثياب الاستحمام التى ترتديها عشر فتيات رياضيات وراقصات (لوحة ۵۱۴) التى تكاد تفوق فى عريها ثياب الاستحمام فى عصرنا الحالى . وتتوسط الفتاة الفائزة الصف الأسفل من اللوحة مكلّلة بتاج وممسكة بيدها اليسرى غصناً من النخيل ، بينما أمسكت الفتيات الأخريات بمصفقات ودفوف وأكاليل ، فى حين رفعت إحداهن زهرة على شكل مروحة كبيرة دائرية وكأنها مظلة ، وأخذت أخرى تعدو وقد غطت جسدها بغلالة الپالا الفضفاضة ، ويدها اليمنى تاج ويدها اليسرى سعة نخيل .

لوحة ۵۱۴ : المسرح الرومانى . فتيات يرتدين المايوهات استعدادا للرقص الباليه المائى . قصر أرمرینا



وفي القرن الثاني وما تلاه حين زاد انتشار الروايات والمباريات الرومانية في الأقاليم ، أخذت المسرحيات الزاخرة بالمناظر التي تشغل الأوركسترا كله تمثل في كافة أنحاء الامبراطورية الرومانية عن طريق النقابات المهنية التي انبثقت عن طوائف الممثلين المحترفين المتأغرقة و فرق الممثلين الرومانية . وقد حظى التمثيل الإيمائي بتقدير كبير لدى الجماهير لأنه كان يجري دون أقنعة مسرحية ويعرض لأحداث من الحياة اليومية العادية وخاصة للموضوعات الشائعة ويفرط في الهجاء السياسي ، فساد خلال القرون اللاحقة في سائر المسارح سيادة مطلقة حتى بلغت السخرية من الآلهة المنقولة عن الكوميديات والهزليات درجة المبالغة ثم تحطنتها إلى حد الإسفاف ، فقد عرض المسرح صورة للإلهة لونا في هيئة رجل ، وقدم ديانا وهي تُضرب بالسياط وجوبيتر وهو يكتب وصيته الأخيرة قبل مماته .

وفي عصر تيريوس كتب كل من ليتيلوس وهوستيليوس مسرحية إيمائية يقوم فيها الإله أنوبيس بدور الزاني ، وكان العشق والزنا من الموضوعات المألوفة في مسرحيات التمثيل الإيمائي وكوميديات السوق . كما اتجهت التمثيليات الإيمائية إلى تملق غرائز الجماهير بإظهار الأغنياء وهم يتعرضون للاضطهاد ، والفقراء وقد انقلبوا أغنياء ، والعشاق يُكشف أمرهم ثم لا يتعرضون لعقاب .

وأقدم المسرح كذلك على إشراك الحيوانات حتى لقد أسند الدور الأساسي لكلب في تمثيلية عُرضت على مسرح مارسيلوس بروما خلال عهد قسپاريانوس ، كما جرت على المسرح تجارب مقرزة لمنافسة المباريات البشعة في ملاعب المجالدين . ففي نفس اليوم الذي اغتيل فيه الامبراطور كاليجولا قُدمت إحدى المسرحيات الإيمائية قصة اللص لاوريولوس ، والغريب أن الممثل الذي أدى دور اللص قد صُلب ودُقَّت أطرافه بالمسامير حتى مات فعلاً وسط تصفيق المشاهدين . كذلك أضيفت إلى حركات وإيماءات التمثيل الإيمائي الضرب واللكمات والرفس والرقص دون أن يكون ثمة داع لذلك ، كما تضمنت المسرحيات الحركات البهلوانية والعنيفة . وغالبا ما كانت النساء المشتركات في مسرحيات البانتومايم يظهرن شبه عاريات كأفروديتي في باليه قُدم بكورثه ، وكالفتيات السابحات بالمسرح المائي بصقلية (لوحة ٥١٤) مما أسفر عن ملاحظة سوء السمعة لممثلات المسرحيات الإيمائية حتى قال الكاتب «إيليان» إن العاهرات لسن أسوأ سمعة من ممثلات المسرحيات الإيمائية ، وما لبث الكتاب المسيحيون أن ركزوا هجومهم ضد التمثيل الإيمائي الذي كان يسخر من الطقوس الدينية المسيحية لانحلال أسلوبه .

وغدت روما مركزاً لنقابات الفن المهنية بعد أن أصبحت هذه النقابات هيئات محترفة معترفاً بها في كل مكان ، ولم تعد بعد تحت الرعاية الإلهية لديونيسوس ، ومضت تجوب البلاد لا لإقامة المهرجانات الخاصة بالآلهة فحسب ، بل أيضاً للمشاركة في المناسبات المتنوعة بما فيها المباريات المصاحبة للجنائزات الهامة ، كما كان عليها تقديم برامج مسرحية متنوعة لإرضاء ذوق الجمهور المتقلب والمتعطش لكل جديد .

وتُبرز لنا الصور الجدارية بمقبرة كوريني التي لحقها التلف للأسف (لوحة ٥١٥) مجموعة من ممثلي التراجيديا تضم عازفي القيثارة ونافخي الزمار وكوروسا من سبعة فتيان ، فجمعت على هذا النحو بين الأداء الدرامي والغنائي والموسيقى معاً ، حيث نرى ممثلي التراجيديا يرتدون ثياباً مطرزة الأكمام بالزخارف وأقنعة مسرحية ضخمة وغطاء رأس شاهقاً وأحذية عالية النعال ظن البعض خطأ أنها منصات صغيرة ،



لوحة ٥١٥ : المسرح الروماني . مسرحيات الاحتفالات الجنائزية من عهد الامبراطورية . كورينثي [بركة]

ومثلاً في وسط الصورة يقبض على هراوة هرقل بينما يمسك آخر في الجهة اليمنى بعضا الرسول ، ولعله كان يؤدي دور الإله ميركوروريوس [هرمس الإغريقي] وبجواره منضدة عليها أكاليل الغار وفروع النخيل المعدة لتوزيعها على الفائزين السبعة . ويبدو الجميع متمائلين في قوامهم وعمرهم ، ولعل الصبيّين اللذين يحصيان الأدوات الموضوعة على منضدة هما خازنا ملابس الفرقة . ونرى على الباب المزخرف في يسار الصورة رجلاً لعله كان أحد الشعراء المرتبطين بهذه الفرقة المتنقلة .

ويورد لوكيانوس وصفاً لممثل التراجيديا في عصره ، أي في أواخر عصر الامبراطورية حيث كانت التراجيديا والمسرحيات الساتيرية تقدم في روما وفي جميع المدن والأمصار ، فيقول : « نستطيع أن نتبين وضع التراجيديا ونستشف طابعها من مظهر ممثليها ، فما أبشع مشهد ذلك الممثل غير المتناسق القامة المثبت فوق قباقيب عالية وهو يلبس قناعاً مسرحياً يعلو كثيراً عن وجهه ، وتتسع فتحة فمه الكبيرة عند التثاؤب حتى توحي بأنه على وشك أن يبتلع المشاهدين . وإني لأمسك عن الحديث عن الحشّيات المثبتة مكان النهود والأرداف والتي تزيد من بدانته حتى لا يكشف طول قامته غير العادي عن جسد بالغ الضمور » .

وتؤكد النقوش البارزة على « القوالب الكعكية » التي عُثر عليها في أوستيا (لوحة ٥١٦) أن تقديم مسرحيات التراجيديا والكوميديا في نفس الاحتفالات التي تقام فيها ألعاب السيرك ومباريات المصارعة بالملعب الروماني الكبير قد بقي سائداً خلال النصف الأول من القرن الثالث الميلادي ، وإن كان من النادر

لوحة ٥١٦ : المسرح الروماني . قالب كعكي .
كليتمنس تراكمة أمام أخيل وتابعه . منظر
تراجيدي . أوستيا .



أن نجد مسرحية كوميدية ذات موضوع ميثولوجي على غرار ما كانت عليه بعض المسرحيات الكوميدية الحديثة في عصر ميناندر .

ويبدو أن الأقنعة التراجيدية في أواخر عهد الامبراطورية كانت مُفزعة مروّعة . وتتضح هذه الحقيقة من تأمل الأقنعة التراجيدية الثلاثة المصورة على لوحة فسيفساء قام بإنجازها هرقليطوس (لوحة ٤٩٦) وتمثل امرأة تُزجج حلي كثيرة شعر رأسها ، ويحيط بها رجل عجوز وشاب . ولهذه الأقنعة الثلاثة فتحات واسعة ومستديرة للعينين على حين بدت فتحة الفم في كل منها غير منتظمة . وتبدو فتحات العينين والفم كبيرة في أقنعة هرقل والأبطال الملتحين في مسرح أوستيا المجدد (لوحة ٤٩٧) حيث تظهر الخطوط صارمة وتبدو الغضون على الجبهة وبين العينين عميقة والوجنات بارزة ناتئة وتصفيف الشعر خشناً والتلاعب بين الضوء والظل شديداً . وثبتت هذه الأقنعة أنه حتى في هذه الحقبة المتأخرة كانت التراجيديات شائعة في هذا المرفأ مثلما كانت في روما .

وتكشف بطاقات دخول المسرح التي وُجد الكثير منها في بومبي وروما والأقاليم عن التنوع الكبير للمسرحيات التي كانت تُقدّم خلال عصر الامبراطورية (لوحة ٥١٧) ، وكانت هذه البطاقات تُصنع من العاج أو العظام وتُنقش الكتابة على أحد وجهيها بينما تُنقش إحدى الصور على الوجه الآخر ، وكانت كثرتها مستديرة وإن وُجد بعضها مربعاً أو على هيئة سمكة أو طير أو فاكهة . وتشير الصور المنقوشة عليها إلى التراجيديات بغطاء الرأس العالي «أونكوس» والإكليل وخصلات الشعر الطويلة المتدلّية على الأكتاف وخلف الظهر ، كما تشير إلى الكوميديات بصور الأقنعة ، وكان الشعر الجعد المصطنع رمزاً لممثل يؤدي دور العبد ، وعمارة الرأس المزدانة رمز الغانيات ، والقناع الأصلع للرجل المُسنّ .



لوحة ٥١٧ : المسرح الروماني . بطاقات المسرح الروماني

وبينما كانت المسرحيات الجادة التي تستقطب الطبقة الراقية ما تزال سائدة بالمجتمع الروماني كانت المسرحيات الأخرى تتجه إلى إثارة المتع الحسية التي يستجيب لها العامة من الشعب حتى بلغت الهزليات الأتيلانية التي ابتكرت من أجل إمتاع العامة ثم انتقلت إلى الرومان بواسطة الأوسكانيين قمة الشهرة في مسرح الامبراطورية الرومانية ، ولم تلبث أن انتزعت مكانة الكوميديا التي كانت قد طوّعت نفسها لتناسب الذوق الفجّ للطبقات الشعبية الرومانية . ويكشف نموذج من عصر نيرون على الميل الشديد نحو هذا النوع من المسرحيات السوقية إذ كانوا يقومون بإشعال النار في منزل فيهرع الممثلون إلى إنقاذ ما يستطيعون إنقاذه من الأثاث والأمتعة على أن يُسمح لهم بالاحتفاظ بما يهبونه ويستولون عليه .

وكان ممثلو الهزليات الأتيلانية — شأن ممثلي الكوميديا — يؤدون أدوارهم متكررين في الأقنعة المسرحية وهو ما أتاح لهم توجيه قارص النقد للأوضاع الاجتماعية وللكبار رجال الدولة دون أن يحميهم ذلك من العقاب إذا تعرّضوا للامبراطور بالنقد . ويروى أن أحدهم قد سخر بالامبراطور كاليجولا أثناء تمثيله في الملعب الكبير ، فلم يكذب فرغ من أداء دوره حتى أُحرق حياً في الملعب ، كما نفى نيرون ممثلاً آخر سخر من دسّ السّم للامبراطور كلاوديوس وإغراقه لأجريبينا . على أننا نلاحظ أن الأقنعة المسرحية التي وُجدت من جزيرة كريت شرقاً حتى مدينة كولونيا غرباً تتشابه بصورة لافتة للنظر .

وقد ظلت الشخصيات النمطية الهزلية الأتيلانية الشهيرة مثل ماكبيوس وبوكو وپاپوس ودوسينوس نماذج ثابتة في المسرح . وكان ممثلو الهزليات يختارون في غالب الأحيان من ذوى الأجسام الشائنة كذوى العرج الشديد أو القامة البالغة القصير أو البالغة الطول أو من مفرطى البدانة . وبقيت الهزلية رغم شهرتها قابضة في موطنها الأصلي بجنوب إيطاليا دون أن تظفر بموطئ قدم في الشرق اليوناني ، وإن حققت شهرة في

أقاليم الامبراطورية الشمالية - التي كانت وقتذاك على همجيتها الأولى - على أيدي الجيوش الرومانية ، غير أنها ما لبثت أن تدهورت في بعض الأمصار وخاصة في جرمانيا وباتت لهواً خشناً يعجّ بكثير من الصباح .

وقد احتفظت المسرحية الإيمائية بأهميتها في العصر اللاحق ، وظلت مثل الهزلية الأنيلانية تشغل مكانها في المسرح كفاصل بين فصول المسرحية الجادة أو كختام يحییء في أعقابها ، وبخاصة في القرون الأولى لعصر الامبراطورية ، لكنها اكتسبت في العصور الأخيرة استقلالاً ذاتياً فصارت تقدّم وحدها إلى أن أخذت تتدهور تدريجياً حتى لم يعد أمام ممثلي المسرحيات الإيمائية إلا أن يقدموا عروضهم الهزلية في جولات قد تسمح لهم أحياناً بالعثور على مسرح وأحياناً أخرى يضطرون إلى التمثيل في العراء ، وكان أكثرهم قبیحی الوجوه وإن احتفظوا في بعض الأحيان «بقضيب» الهزليات اليونانية الدورية القديمة ، وهو ما يكشف عنه تمثال برونزي صغير بفلورنسا لممثل إيمائي يؤدي رقصة ممجوجة ، وقد رفع يده اليمنى نحو فمه الذي يعلوه أنفاً مدبب الطرف ، واعتمر رأس هذا التمثال هو وبعض الرؤوس القبيحة الأخرى التي اكتشفت في ساحة السوق [أجورا] بأثينا ، اعتمرت بأغطية الرأس المدببة الطرف المقتبسة أصلاً من ثياب الرحالة والمزارعين ، والتي غدت غطاء الرأس المسرحي للممثلين الفكاهيين في المسرحيات الإيمائية الرومانية (لوحة ٥١٨) ، وللمهرجين خلال القرون الوسطى ، ثم في مسرحيات شكسبير ومهرجي السيرك في عصرنا الحالي . وثمة تمثال صغير من البرونز في فلورنسا أيضاً له وجه كهل قبيح تلفه أطراف العباءة التي ترتفع نحو رأسه . وقد استخدمت كثرة من تماثيل هؤلاء الممثلين الإيمائيين كمصابيح حيث يُطلّ من فتحة العباءة قضيب بشكل فوهة المصباح (لوحة ١٩) .

لوحة ٥١٨ : المسرح الروماني . ممثل إيمائي يعتمر بقبة المهرج . بإذن من المدرسة الأمريكية للدراسات الكلاسيكية بأثينا



وكان الـ «سيتونكولوس»^(٢٧) هو الرداء المميز للممثل الإيمائي ، ويتألف من عدة رقع مختلفة الألوان . وثمة تمثال صغير وجد بسوريه (لوحة ٥٢٠) يضم إلى رداء المهرج قلنسوته المدببة القمة ، وهو لمثلة إيمائية ترتدى سترة ذات أهداب عند فتحة العنق معلق بها من جهة الظهر أصداف كبيرة مروحية الشكل ، وتتمنطق بحزام يتدلى منه ثمانية أشرطة عريضة فوق المئزر . وتقوم هذه المثلة في وقت واحد بالرقص والتعبير بملامح الوجه وتصاحب الموسيقى رقصها ، فهي تمسك بمصفاقات في يديها المرفوعتين وتلقى برأسها إلى الوراء وترن الإيقاع بالضرب بمصفاق تُبَت إلى قدمها اليسرى وبعدها أجراس تُبَت سبعة منها بالقلنسوة وعلقت ثلاثة منها في أطراف شرائط سترتها ، وثمانية في أطراف مئزرها ، وأربعة بالشرائط التي تزين حذاء قدمها اليسرى التي تعلقت بها المصفاقة بينما بقيت قدمها اليمنى عارية .

لوحة ٥٢٠ : المسرح الروماني . راقصة أو ممثلة إيمائية بإذن
من متحف الفن جامعة برنستون .



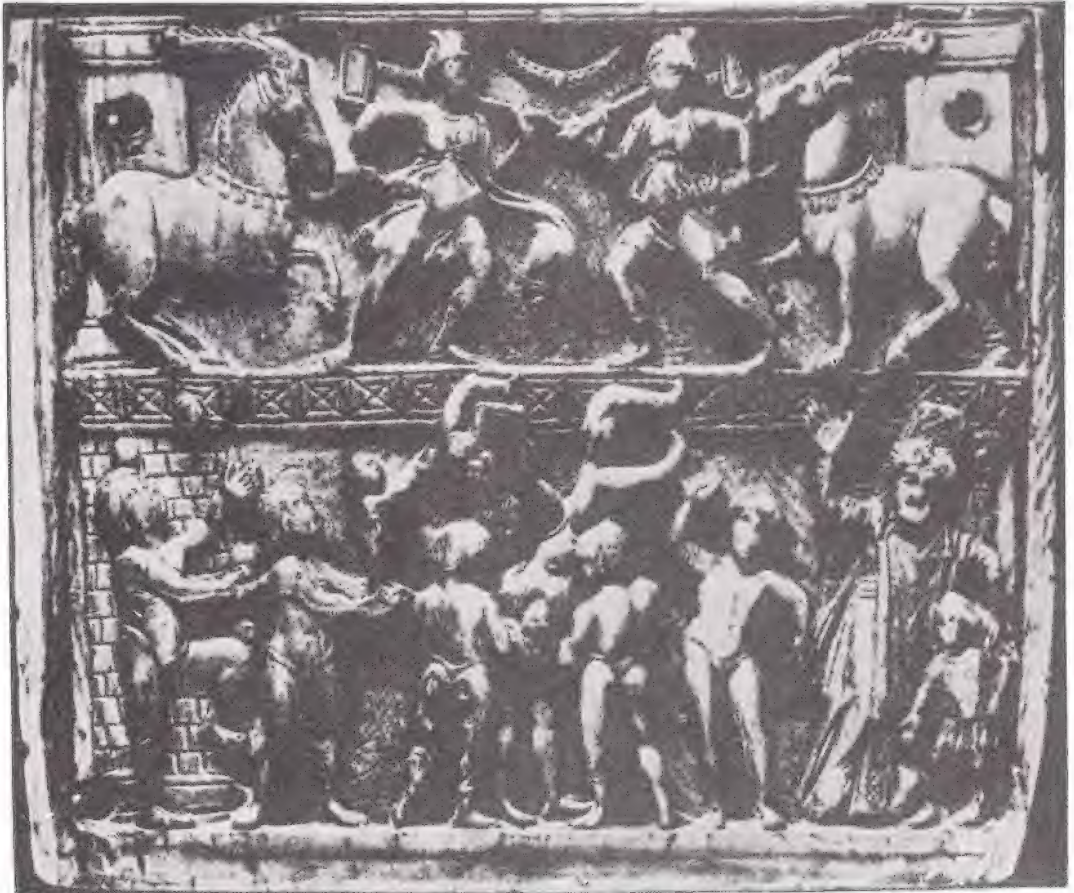
لوحة ٥١٩ : المسرح الروماني . مصباح
من البرونز لممثل إيمائي يرتدى اليانولا .
بإذن من المدرسة الأمريكية للدراسات
الكلاسيكية بأثينا .

ويشارك الممثلين الإيمائيين في الأداء المسرحي عادة مهرجون ومشعذون وحواة وراقصون على الحبال ، وأحياناً صبية ممن يروّضون الدببة والقرود المدربة على الرقص ، وقد واصل هؤلاء جميعاً أيضاً طوال القرون الوسطى تقديم فنونهم في جولات متتابعة يؤدونها أفراداً أو جماعات .

وعلى حين انتهت كافة العروض المسرحية بروما عام ٥٦٨ م . بعد غزو اللومباردين لها ، استمرت تُقدّم بالقسطنطينية عاصمة بيزنطة حتى عام ٦٩٢ م . وفي هذه الامبراطورية الرومانية الشرقية عاشت التراجيديات في صورتها الرومانية المتواضعة كما لم تزد التمثيليات الإيمائية فيها عن استعراض فكاهي يؤدى في تبادل مع عروض سباق الخيل ومصارعة الوحوش والمشعذين والمهرجين منذ القرن الرابع حتى السابع ، مثلما نرى في (اللوحة ٥٢١) سبعة مهرجين يشكلون بالقرب من العراف تيريزياس هرمًا حيًا معقدًا يرتفع على قمته طفل . ويقابل تيريزياس في الجانب الآخر مشعوذ يلعب بثلاث كرات ترتفع إحداها فوق رأسه ويمسك بالثانية في يده اليمنى وتنزل الثالثة على ركبته .

وتمثل الأقراص العاجية التي كان القناصل الرومان يوزعونها عند تقديم هذه العروض القنصل وهو يفتتح العرض ، وهو ما يشهد بأن هذه الألعاب وتلك العروض كانت ما تزال مألوفة في ذلك العصر . وثمة

لوحة ٥٢١ : المسرح الروماني . سبعة مهرجين يشكلون هرمًا حيًا ومشعوذ يلعب بالكرات وعرض للخيل وبطل تراجيدي



مجزوءة متبقية من أحد هذه الأقراص بمتحف الإرميتاج بلننجراد يرجع تاريخها إلى حوالى عام ٥٠٠ م تضم مشهدين من إحدى التراجيديات (لوحة ٥٢٢) يمثل أعلاهما ميديا وقد نزع الممثل الشاب الذى يؤدى دورها قناعه المسرحى الكبير الذى تعلوه قلنسوة فرجية شاحخة ذات قمة مدببة وهو يحى المشاهدين الذين يصفقون له برفع اليد اليمنى ، وإلى جانبه صبيان يشيران إلى أمهما ميديا بينما ظهر رجل آخر فى الخلفية يحى الممثل ، ونرى أسفلهما ممثلاً يقوم بدور أوديبوس الضرب معتمداً على غلامين بينما تتبعه ابتاه فى خلفية الصورة أو لعلهما من أفراد الكوروس .



لوحة ٥٢٢ : المسرح الرومانى . قرص عاجى .
ممثلون تراجيديون . ميديا وأوديبوس . بإذن من
متحف الإرميتاج بسان بطرسبرج

وكانت العروض المسرحية تقدم في ملاعب السيرك التي كان يدور فيها أيضاً سباق الخيل (لوحة ٥٢١) ومصارعة الحيوانات التي كان من بينها الأسود والفهود والدببة والوعول والأفيال ، كما أضحى صراع المجالدين صراعاً مع الوحوش الكاسرة في روما ، وهو ما سجله نقش بارز على لوحة من الجص محفوظة بمتحف لاسكالاميلانو (لوحة ٥٢٣) . وقد احتفظت مسرحيات السيرك بشهرتها الواسعة في كل مكان ، وكان ملعب السيرك يتألف عادة من مبنى مستقل خاص بسباق المركبات وإن ألحق في بعض الأحيان بالمسرح في وحدة معمارية كما هو الحال في ملعب أورانيج بفرنسا ، غير أنه بصفة عامة كانت تُبنى ملاعب «أمفيثيآتر» خاصة للمجالدين ولمصارعة الوحوش في جميع البلاد التي غزاها الرومان (لوحة ٥٢٤) ، كما كان الأوركسترا في بعض المسارح يُعدّ ليكون حلبة لمباريات الملعب الكبير عندما تدعو الحاجة إلى ذلك . وكان اسم «تيرميسوس»^(٢٨) يطلق على المبنى المصمّم أصلاً لمصارعة الحيوانات والذي نلاحظ فيه الأبواب الصغيرة المفضية إلى الأوركسترا . وكان هذا المبنى حلاً وسطاً يتيح للرومان في آسيا الصغرى خلال القرن الثاني الميلادي - في غياب ملاعب الأمفيثيآتر الكبيرة - أن ينعموا بالمشاهد الدموية المحببة إليهم . وكان الحاجز القائم حول المنصة في عديد من المسارح - كما في أثينا - عبارة عن سور لا ينفذ منه الماء ، كما كانت تُنزع

لوحة ٥٢٣ : المسرح الروماني . صراع الوحوش مع المجالدين . نقش بارز (تراكونا) . ميلانو





لوحة ٥٢٤ : المسرح الروماني . أمفيثيتر روماني . بومبي

الصفوف العشرة الأدنى في بعض المسارح كما في كورنثه ويحفر الصخر لعمل جدار خفيض [وبخاصة في الجدار المحيط بالمجتلد أى بالجزء الخاص بالمتصارعين في المدرج الروماني] لقاعة المسرح . وقبلما كانت الحلبة في مثل هذه الأحوال تستخدم في تمثيل المعارك البحرية الوهمية لصغر حجمها الذي يقصر عن الوفاء بذلك ، ولهذا كانت تشيد لها أبنية خاصة تستخدم أيضاً في إخراج باليه المياه والرقص المائي . وفي بعض الأحوال كانت تعد لهذا الغرض أحواض مياه مستطيلة الشكل أو مستديرة أو بيضية فوق الأوركسترا ، كما كانت تستخدم فضلاً عن ذلك في مسابقات السباحة وفي عروض الحيوانات البحرية المتوحشة المتصارعة مثل التماسيح وأفراس النهر .

ولقد اتسمت الألعاب في المسارح وفي الأمفيثيتر بالوحشية وإراقة الدماء وخاصة في روما حتى لقد اشترك في عصر تراچان في الملعب الفلاقي الكبير بروما خلال أربعة شهور فحسب عشرة آلاف زوج من المجالدين وأحد عشر ألفاً من الحيوانات المفترسة . وفي ذلك العصر أيضاً ألبسوا أحد الموسيقيين ثياب أورفيوس المنشد الموسيقي الأسطوري وقدموه إلى الوحوش المفترسة التي مزقته إرباً إرباً ، بينما تروى الأسطورة اليونانية أن الوحش والطير بل والنبات كانت تستنيم إلى أنغامه ، فما أبعد الفارق بين شاعرية الحس اليوناني وواقعية الحس الروماني . ولا ندرى كم من أحكام الإعدام قد صدر ونُقذ في أبرياء بالملعب أمام جماهير المشاهدين السعداء بما يسيل من دماء وما يدور من وحشية .

ولا شك أن اعتراف الامبراطور قسطنطين بالمسيحية كان الضربة التي وضعت حداً لما كان يدور في المسارح والملاعب من وحشية ، وخاصة بعد أن كان يُزَجَّ بمعتقدى المسيحية إلى الوحوش في حلبات الملاعب

بدلاً من العبيد واللصوص وأسرى الحروب . غير أن المسرح لم يلبث أن بُعث إلى الحياة من جديد على نفس شكله ومضمونه القديمين ، حتى أننا لا نملك اليوم فهم مغزى بنية مسارحنا الحديثة حق الفهم دون أن نعرف الكثير عن المسرح اليوناني والروماني القديمين .

حواشي الفصل التاسع

- (١) Pinkes لوحات مضورة من النسيج أو الخشب للإيجاء بمكان المسرحية توضع في خلفية المسرح .
- (٢) Proskenion .
- (٣) Paraskenia .
- (٤) Mime هي تمثيلية قصيرة تعتمد على الإيجاء والحركة بدلاً من الكلام والحوار في السرد . ظهرت أول ما ظهرت في صقلية في مستهل القرن الخامس ق . م . حيث كان يمثلها جماعات من الممثلين الجوالين والمهرجين معتمدين في إيماءاتهم على ما يثير الضحك ويؤمى إلى المجون والعريضة ويغلب عليها طابع الارتجال ، ولا شك أنها قد أثرت على الملهاة المرتجلة الإيطالية . وتستمد موضوعاتها تارة من الحياة اليومية ومن أساطير الآلهة والأبطال تارة أخرى وتلجأ إلى السخرية والهزء من ذلك كله (د . مجدى وهبه . معجم مصطلحات الأدب) .
- (٥) Trausty .
- (٦) Hilario - Tragodia هي مسرحية تجمع بين العناصر المأسوية والعناصر الملهوية ولكنها تنتهى نهاية سعيدة ، فتارة تسودها فترة من الفرح والابتهاج وتارة يعمها الحزن العميق والأسى الممض . ومن مميزاتها اتخاذ المواقف المصطنعة واتخاذ الحب أساساً لها وسرعة الحركة والمؤامرات وانتصار الخير على الشر في النهاية . (د . مجدى وهبه . معجم مصطلحات الأدب) .
- (٧) Phylakes .
- (٨) Oscan Atelian نسبة إلى أتيل بمقاطعة كامبانيا حول روما .
- (٩) Doltish Farces وتتضمن مواقف التهريج والمرح المفرط بصورة قد تصل إلى حد الابتذال وذلك بقصد الإضحك والتسلية (د . مجدى وهبه . معجم مصطلحات الأدب) .
- (١٠) Commedia Dell' Arte نوع من الملهاة ازدهر بـ إيطاليا في القرن ١٦ عماده في الأصل الارتجال أثناء التمثيل لا النص المكتوب الذي يتصف عادة بالإيجاز والإجمال .
- (١١) Ister .
- (١٢) Histrio .
- (١٣) Phersu .
- (١٤) Peřsona .
- (١٥) Histriones .
- (١٦) Satura .
- (١٧) Fabulae Saturae .

Mimicry . (١٨)

Archimime . (١٩)

Actor Secundarium Partium . (٢٠)

(٢١)

Scaenae frons . (٢٢)

(٢٣) كان نيقوس أول من كتب باللاتينية مسرحية عن «إفيجينيا» مقتبسة عن مسرحية أوريبيديس «إفيجينيا» .

(٢٤) نسبة إلى جبل إيتى بين ثيساليا ومقدونيا حيث مات هرقل .

(٢٥) الرايسودية هى ذلك الجزء من الملحمة أو القصيدة الملحمية التى يستطيع راوى الملاحم أن يتشدها فى جلسة واحدة أمام جمهور المستمعين .

Pyrrhicha . (٢٦)

Centunculus . (٢٧)

Termissus . (٢٨)

تبت بليو جرائى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . *

١٩٧١	طبعة أولى	دراسة	١ - الفن المصري : العمارة
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٧٢	طبعة أولى	دراسة	٢ - الفن المصري : النحت والتصوير
١٩٩١	طبعة ثانية		
١٩٧٦	طبعة أولى	دراسة	٣ - الفن المصري القديم : الفن السكندري والقبطي
١٩٧٤	طبعة أولى	دراسة	٤ - الفن العراقي القديم
١٩٧٨	طبعة أولى	دراسة	٥ - التصوير الإسلامي المبني والعربي
١٩٨٣	طبعة أولى	دراسة	٦ - التصوير الإسلامي الفارسي والتركي
١٩٨١	طبعة أولى	دراسة	٧ - الفن الإغريقي
١٩٩٣	طبعة ثانية		
١٩٨٩	طبعة أولى	دراسة	٨ - الفن الفارسي القديم
١٩٨٨	طبعة أولى	دراسة	٩ - فنون عصر النهضة
١٩٩١	طبعة أولى	دراسة	١٠ - الفن الروماني
١٩٩٣	طبعة أولى	دراسة	١١ - الفن البيزنطي
١٩٩٣	طبعة أولى	دراسة	١٢ - فنون العصور الوسطى
١٩٩٣	طبعة أولى	دراسة	١٣ - التصوير المغولي الإسلامي في الهند
١٩٨٠	طبعة أولى	دراسة	١٤ - الزمن ونسيج النغم (من تشيد أولولو إلى أوليقيه ميسان)
١٩٨١	طبعة أولى	دراسة	١٥ - القيم الجمالية في العمارة الإسلامية
١٩٩٢	طبعة ثانية		
١٩٧٨	طبعة أولى	دراسة	١٦ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع
١٩٩٣	طبعة ثانية		

* (الصور الملونة بالأجزاء التسعة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو »).

- ١٧ - ميكلا نجلو
١٨ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى
[أثر إسلامى مصور]
١٩ - معراج نامه [أثر إسلامى مصور]
● أعمال الشاعر أوقييد
٢٠ - ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]
٢١ - آرس أمتوريا [فن الهوى]
● أعمال جبران خليل جبران
٢٢ - النبى : لجبران خليل جبران
٢٣ - حديقة النبى : لجبران خليل جبران
٢٤ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران
٢٥ - رمل وزيد : لجبران خليل جبران
٢٦ - أرياب الأرض : لجبران خليل جبران
٢٧ - روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة
٢٨ - كتاب المعارف لابن قتيبة
٢٩ - مولع بقاجنر : ليرنارد شو
٣٠ - مولع حذر بقاجنر
٣١ - المسرح المصرى القديم : لإيتين دريوتون
- دراسة طبعة أولى ١٩٨٠
دراسة وتحقيق طبعة أولى ١٩٧٤
طبعة ثانية ١٩٩٣
دراسة وتحقيق طبعة أولى ١٩٨٧
ترجمة طبعة أولى ١٩٧١
طبعة ثالثة ١٩٩٢
ترجمة طبعة أولى ١٩٧٣
طبعة ثالثة ١٩٩٢
ترجمة طبعة أولى ١٩٥٩
طبعة سابعة ١٩٩٠
طبعة ثامنة ١٩٩١
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٠
طبعة سابعة ١٩٩٠
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٢
طبعة رابعة ١٩٩٠
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٣
طبعة رابعة ١٩٩٠
طبعة خامسة ١٩٩١
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥
طبعة ثالثة ١٩٩٠
ترجمة طبعة أولى ١٩٨٠
طبعة ثانية ١٩٩٠
تحقيق طبعة أولى ١٩٦٠
طبعة سادسة ١٩٩٢
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥
طبعة ثانية ١٩٩٢
دراسة نقدية طبعة أولى ١٩٧٥
طبعة ثالثة ١٩٩٣
ترجمة طبعة أولى ١٩٦٧
طبعة ثانية ١٩٨٩

١٩٧١	طبعة أولى	تأليف	٣٢ - إنسان العصر يتوج رمسيس
١٩٦٤	طبعة أولى	ترجمة	٣٣ - فرنسا والفرنسيون على لسان الراحل طومسون :
١٩٨٩	طبعة ثانية		ليبير داتينوس
١٩٥٢	طبعة أولى	تأليف	٣٤ - إعصار من الشرق أو جنكيز خان
١٩٩٢	طبعة خامسة		
١٩٥٠	طبعة أولى	ترجمة	٣٥ - العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك
١٩٦٤	طبعة ثالثة		
١٩٤٨	طبعة أولى		٣٦ - السيد آدم : لبات فرانك
١٩٦٥	طبعة ثانية		
١٩٥٢	طبعة أولى		٣٧ - سراول القس : لثورن سميث
١٩٧٦	طبعة ثانية		
١٩٤٢	طبعة أولى	ترجمة	٣٨ - الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر
١٩٥٢	طبعة ثانية		
١٩٥٢	طبعة أولى	ترجمة	٣٩ - قائد الهانز : للجنرال جوديريان
١٩٥١	طبعة أولى	تأليف بالشاركة	٤٠ - حرب التحرير
١٩٦٧	طبعة ثانية		
١٩٤٤	طبعة أولى	ترجمة بالشاركة	٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية
١٩٤٥	طبعة أولى	ترجمة بالشاركة	٤٢ - علم النفس في خدمتك
١٩٨٤	طبعة أولى	دراسة	٤٣ - مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانيين
١٩٩٢	طبعة ثانية		والأدباء (١٨٠٠ - ١٩٠٠)
١٩٨٨	طبعة أولى	تأليف	٤٤ - مذكراتي في السياسة والثقافة
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٩٠	طبعة أولى	إعداد وتحرير	٤٥ - المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية [إنجليزي - فرنسي - عري]

بالفرنسية

Ramsès Re- Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort,
"UNESCO" 1974.

بالإنجليزية

- ٤٧ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO". 1972.
- ٤٨ - The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic, Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.
- ٤٩ - The Miraj- Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays_ presented to. I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society, London 1988.

أبحاث

- ٥٠ - The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1979.
- ٥١ - Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.
- La Figuration Sacrée.
- La Figuration Profane.
- Plastique et musique dans l'art pharaonique.
- Wagner entre la theorie et l'application.

سلسلة محاضرات أقيمت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .
Annuaire du Collège de France 73 e Année Paris, 11, Marcelin- Berthelot 1973.

- ٥٢ - المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف » عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت .
- ٥٣ - حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .
- ٥٤ - رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة أقيمت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .
- ٥٥ - إطلالة على التصوير الاسلامى : العربى والفارسى والمغولى والتركى . محاضرة أقيمت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى .
- ٥٦ - سبيل إلى تعميم مُدُن التكنولوجيا « تكنوپوليس » فى الوطن العربى . معهد العالم العربى بباريس . يونيه ١٩٩٠ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامي [مكتبة لبنان . بيروت]

تحت الإعداد

فنون القرن الثامن عشر والتاسع عشر

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع ٤٠٧٧ / ١٩٩٣

I.S.B.N. 977-01 - 3342 - 6